HERMINE KÖRNER
(1878-1960)
Eine Schauspielerin im Wandel der Stilepochen

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Franz Michael Bilstein
aus Leverkusen

1970

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546511_0002

HERMINE KÖRNER
(1878-1960)
Eine Schauspielerin im Wandel der Stilepochen

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Franz Michael Bilstein
aus Leverkusen

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät
der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Thomas Nipperdey
Referent: Professor Dr. Hans Knudsen
Korreferent: Professor Dr. Kurt Raeck

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juni 1970

INHALT

Seite

Vorwort 5

Einleitung 7

A. BIOGRAPHIE 9

I. Jugend und Anfängerjahre 9

II. Wien - Kaiserjubiläums-Stadttheater 12

III. Berlin - Residenztheater 20

IV. Düsseldorf - Schauspielhaus 21

V. Dresden - Hoftheater 27

VI. Berlin - Deutsches Theater 33

VII. Virtuosin oder Menschengestalterin (1919-1934) 40

Ausdehnung der Gastiertätigkeit 40
Divergierende Auffassungen der Kritik 43
Hermine Körners Bevorzugung der Effektdramatik 46
Die Jahre des Fachwechsels 51

VIII. Berlin - Staatstheater 55

IX. Nachkriegsjahre (1945-1960) 63

Die Erfolgsrollen des Alters 63
Hermine Körners Stellung im Theater der Nachkriegszeit 69

B. REKONSTRUKTION 77

I. Grundzüge 77

Mimik und Gebärdenduktus 80
Stimme und Sprachgestaltung 82

II. Lady Macbeth (Berlin 1916) 86

Reinhardts Konzeption 86
Rekonstruktion der Darstellung 89

III. Elisabeth (Maria Stuart) - Entwicklung der Rollengestaltung 96

Grundhaltung der Rolleninterpretation von 1915 96
Rekonstruktion der Darstellung 98
Veränderte Akzentsetzung 104

Seite

IV. Die Irre von Chaillot 109

Hermine Körner als Darstellerin komischer Rollen 109
Grundzüge der Rollenkonzeption 111
Spielbeschreibung (Fernsehen 1960) 113

C. THEATERLEITUNG UND REGIE 121

I. Die Prinzipalin 121

Die Begleitumstände der Direktionszeit 121
Die Theaterleitung im Spiegel der Kritik 126

II. Die Regisseurin 136

Der Einfluß Max Reinhardts 136
Haltung zum Inszenierungsstil der zwanziger Jahre 139
Arbeitsweise und Regiebuchführung 141
Konzeption und Aufführung 143

SCHLUSSBETRACHTUNG 149

ANHANG 153

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Periodika 153

Anmerkungen 155

Fotoanhang 221

Literaturverzeichnis 237

Vorwort

In einem Maße, das nur wenige Gegenbeispiele erlaubt, war Hermine Körners sechs Jahrzehnte umspannende Laufbahn eng mit den unterschiedlichsten Strömungen und deren herausragenden Repräsentanten im deutschen Theater des zwanzigsten Jahrhunderts verknüpft.

Dieser Umstand läßt eine kritische Auseinandersetzung mit Hermine Körners künstlerischer Lebensleistung recht reizvoll erscheinen, macht er doch immer wieder Ausblicke auf theaterhistorische Aspekte nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig.

Die ungewöhnliche Dauerhaftigkeit dieser Bühnentätigkeit, die noch die zeitweilige Ausübung der Funktionen einer Theaterleiterin und Regisseurin umschloß, erschwerte jedoch zwangsläufig die Materialbeschaffung, zumal Hermine Körners Wirken im wesentlichen nicht auf eine Stadt konzentriert war.

Nach Angabe von Frau Amy Smith (Berlin), der Nachlaßverwalterin, hinterließ Hermine Körner, die 1945 ihre Villa in Babelsberg räumen und ihr gesamtes Besitztum zurücklassen mußte, keine bemerkenswerten Unterlagen (wie Rollenbücher, Aufzeichnungen über künstlerische Fragen oder auch Rezensionen) über ihren schauspielerischen Werdegang; Einblick in die Korrespondenz der Künstlerin konnte nicht genommen werden. So mußte in Archiven und Bibliotheken in Wien, München, Stuttgart, Köln, Düsseldorf und Berlin recherchiert werden, um nach Durchsicht der nur noch unvollständig vorhandenen Besetzungszettel sowie vor allem dem Studium der lokalen Presse das Repertoire der Körner - und darüber hinaus den Spielplan der von ihr geleiteten Bühnen - zu rekonstruieren und durch eine Vielzahl an Rezensionen zu belegen.

Die liebenswürdige Hilfsbereitschaft der Archivare Frau Rita Engels (Deutsches Theater Berlin), Erdmann H. Treitschke (Deutsche Staatsoper Berlin) und Kurt Loup (Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf) darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Eine bis an die Gegenwart reichende Bühnentätigkeit bietet die Möglichkeit, vergangene Kunstleistungen dank verschiedenartiger Quellen von dokumentarischer Bedeutung in weitgehender Annäherung wiedererstehen zu lassen und dabei auch den Aussagewert der Theaterkritik als Basis der Rekonstruktion zu überprüfen.

Tonaufnahmen - die zum Teil auch auf Schallplatten übertragen wurden - und Fernsehinszenierungen haben Hermine Körners Kunst in repräsentativen Beispielen aus dem letzten Abschnitt ihrer Laufbahn für die Nachwelt festgehalten. Den Fernsehsendern des "Bayerischen Rundfunks" und des "Hessischen Rundfunks" ist für die Vorführung der Bildschirmaufführungen mit

Hermine Körner, dem "Süddeutschen Rundfunk" sowie den Berliner Rundfunkanstalten RIAS und SFB für die gewährte Abhörmöglichkeit zahlreicher Tonbänder zu danken.

Die Beantwortung schriftlicher und mündlicher Anfragen durch ehemalige Kollegen Frau Körners, die ihr in künstlerischer oder auch menschlicher Hinsicht verbunden waren, gab zusätzliche wichtige Hinweise und vor allem - in Verbindung mit zeitgenössischen Urteilen - einigen Aufschluß über die durch Archivalien nicht mehr zu belegende Direktionszeit am "Münchener Schauspielhaus" (den heutigen "Kammerspielen") und Dresdener "Alberttheater". Die Unterstützung durch die Damen Charlotte Friedrich (Dresden), Karla Holm (Wiesbaden), Edith Robbers (Berlin), Thea Thiele (Berlin), Anneliese Würtz (Berlin) und die Herren Heinz Leo Fischer (München), Arno Großmann (Dresden), Paul Lewitt (Ost-Berlin), Bernhard Minetti (Berlin), Siegfried Nürnberger (Mainz), Hugo Wolfgang Philipp † (Zürich), Paul Rose (Baden-Baden), Prof. Willi Schmidt (Berlin), Paul Verhoeven (München), Adolf Wohlbrück † (London) und Dr. Carl Zuckmayer (Saas-Fee, Schweiz) möchte ich dankbar hervorheben.

Zu besonderem Dank fühle ich mich Herrn Mattias Braun (Hallein) verpflichtet. Neben Rezensionen und Artikeln aus den Nachkriegsjahren stellte er mir das von dem Dresdener Theaterforscher Otto Sohrmann zusammengetragene Kritikenmaterial über Hermine Körners Tätigkeit in der sächsischen Metropole und vier Regiebücher der Künstlerin - die offenbar mit Abstand wertvollsten Zeugnisse aus ihrem Nachlaß - zur Auswertung zur Verfügung. Außerdem ist Brauns Berichten über seine Begegnungen mit Hermine Körner - ebenso wie den Gesprächen mit Frau Smith - manch interessante Information über biographische Details, die mir auch die Persönlichkeit der Schauspielerin näherbrachten, zuzuschreiben.

Es ist mir eine angenehme Aufgabe, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hans Knudsen, für seine verständnisvolle und tatkräftige Hilfe zu danken, die er mir während der Arbeit an dieser Dissertation zuteil werden ließ.

Einleitung

Obwohl Hermine Körner länger als jede andere Schauspielerin im Mittelpunkt des deutschen Theaterlebens stand, existiert bislang weder eine wissenschaftlich-fundierte Analyse ihrer Darstellungskunst noch eine Publikation vorwiegend unterhaltenden Charakters über ihren Lebensweg.(1)

Die von Mattias Braun 1964 herausgegebene Dokumentation "Die Schauspielerin Hermine Körner"(2) belegt die ersten wichtigen Stationen in der Laufbahn der Körner (Wien und Düsseldorf) wie auch vor allem die Zeit ihrer Theaterdirektion allzu spärlich, so daß Brauns im Vorwort geäußerter Vorschlag, die Künstlerin wegen der "auf das Ganze des Theaters gerichteten konstruktiven Tatkraft" auf eine Stufe mit den Theaterreformatoren und Prinzipalen des achtzehnten Jahrhunderts (Ekhof, Neuberin, Iffland) zu stellen (3), ungenügend verifiziert erscheint. Fehleinschätzungen oder zumindest wenig differenzierte Beurteilungen weisen die zahlreichen noch zu Lebzeiten Hermine Körners erschienenen Artikel, unter denen Iherings brillant, aber zu einseitig gezeichnetes Porträt der Schauspielerin (aus dem Jahre 1942) herausragt (4), sowie die Nachrufe führender Theaterkritiker auf.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, Eigenart und Bedeutung der Schauspielkunst der Körner vor dem theatergeschichtlichen Hintergrund unseres Jahrhunderts zu untersuchen. Trotz des so nicht zu vermeidenden, aus der Ausdehnung der Karriere Hermine Körners resultierenden Textumfangs schien es nach reiflicher Überlegung nicht angebracht, auf die chronologische Form der Darstellung zu verzichten, da sie am besten hilft, auf künstlerische Entwicklungsphasen einzugehen und wesentliche Zusammenhänge deutlich zu machen.

Dieser biographische Abschnitt der Arbeit soll sich nicht in einer Aneinanderreihung bedeutsamer Rollengestaltungen und ihrer Würdigung durch einige Kritikerstimmen erschöpfen, sondern versucht, unter Betonung übergeordneter Gesichtspunkte (Hermine Körners Stellung zu den sich wandelnden schauspielerischen Stilrichtungen innerhalb der aufeinanderfolgenden Bühnenepochen, das sie prägende Zusammentreffen mit Theaterberühmtheiten wie Louise Dumont, Karl Zeiß, Max Reinhardt, Gustaf Gründgens sowie Jürgen Fehling und nicht zuletzt die häufig aus einer starren Fixierung an zeitbefangene Kriterien zu erklärende Haltung der Theaterkritik) eine eigenwillige Künstlerpersönlichkeit zu erfassen.

Es erwies sich, daß bereits die frühen Stätten ihres Auftretens - vorwiegend ihre Engagements am "Düsseldorfer Schauspielhaus" und am Dresdener Hoftheater - im Hinblick auf Hermine Körners künstlerische Reifung einen zu wichtigen Platz einnahmen, als daß man sie, wie das gemeinhin das Anfangsstadium einer schauspielerischen Laufbahn möglich macht, nur oberflächlich berühren könnte.

Die Theaterkritik allein erlaubt in der Regel kaum die detaillierte Analyse einer bestimmten Rolleninterpretation. Es wäre jedoch verfehlt, ihren Wert im Rahmen einer Untersuchung wie der vorliegenden gering zu veranschlagen. Äußerungen der wiederholt zitierten Rezensenten Friedrich Kummer, Julius Hart, Norbert Falk, Ludwig Sternaux, Herbert Ihering, Hermann Sinsheimer, Hanns Braun und Karl Heinz Ruppel legen nicht nur Zeugnis ab für die divergierende Bewertung schauspielerischer Leistung, sondern lassen gerade in ihrer Uneinheitlichkeit wesentliche Rückschlüsse auf charakteristische Merkmale in Spielweise und Ausstrahlung der Körner sowie die im Verlauf der Jahrzehnte wechselnde Rezeptivität für diese Wirkungsfaktoren zu.

Im zweiten Teil der Arbeit, der Darstellungsanalysen bringt und dabei - vor allem am Beispiel ihrer Hekuba - Grundzüge von Hermine Körners Schauspielkunst festzuhalten versucht, erhält die Kritik in Konfrontation mit den erfreulicherweise vorhandenen dokumentarischen Unterlagen eine eher sekundäre Funktion. Im Falle von Max Reinhardts Inszenierungen von "Maria Stuart" und "Macbeth" bestätigt die deskriptive Rezension jedoch nicht nur in vielen Einzelheiten die sich im mit einzigartiger Präzision angelegten Regiebuch abzeichnende Interpretation der weiblichen Hauptrolle, sondern zeigt auch, daß die darstellerische Verwirklichung durch Hermine Körner die inszenatorische Konzeption, ohne sie entscheidend zu verfälschen, zu modifizieren verstand.

Hermine Körners gefeierten Altersdarstellungen der Hauptrollen in Giraudoux' Schauspiel "Die Irre von Chaillot" und Euripides' Tragödie "Die Troerinnen" (in der Übertragung durch M. Braun) ist durch die Aufzeichnung der Rundfunk- und Fernsehfassungen dieser Werke, Mitschnitte der Bühnenaufführungen und ein reiches Photomaterial der Charakter einer lediglich transitorischen Wirkungsmöglichkeit genommen worden.

Der Verfasser ist sich allerdings durchaus bewußt, daß seine Beschreibung einer durch die Medien Fernsehfilm und Tonaufnahme fixierten Kunstleistung notwendigerweise ein subjektives Moment impliziert, da schon die Bezeichnung einer Sprechnuance oder einer Gebärde einem bis zu einem gewissen Grade willkürlichen Auswahlprozeß unterliegt. Dennoch darf behauptet werden, daß die angewandten Rekonstruktionsmethoden ein nicht geringes Maß an Zuverlässigkeit gewährleisten und es ermöglichen, einige der bedeutendsten Gestaltungen Hermine Körners aus verschiedenen Entwicklungsstadien nachzuvollziehen.

Um das Bild abzurunden, war es unumgänglich, abschließend auch auf Hermine Körners Leistung als Prinzipalin und Spielleiterin einzugehen. Aussagen von Zeugen dieses von den zeitgeschichtlichen Begleiterscheinungen der zwanziger Jahre nicht zu trennenden Abschnitts in dieser Laufbahn, die Reaktion der Presse sowie die Auseinandersetzung mit den vorliegenden Regiebüchern zu ihren Einstudierungen von "Herodes und Mariamne" und "Der Kaufmann von Venedig" tragen dazu bei, kennzeichnende Wesenszüge - auch in ihrer weniger begrüßenswerten Ausprägung - im Künstlertum der Körner zu erkennen.

A. BIOGRAPHIE

I. Jugend und Anfängerjahre

Der Lebensabriß in dem 1941 erschienenen Buch "Schauspieler erzählen" (5) stellt die einzige bekannte ausführlichere Äußerung Hermine Körners über ihre Jugendjahre und das früheste Stadium in ihrer Laufbahn dar. Es erwies sich jedoch im Verlaufe der Nachforschungen, daß diesen Ausführungen gegenüber eine gewisse Skepsis durchaus angebracht ist. Allzu großzügig hat Hermine Körner einige Ereignisse in ihrer Karriere ignoriert oder auch Fakten nicht unerheblich 'idealisiert' wiedergegeben, so daß ihre Darstellung - aus der in der Folgezeit offensichtlich fast alle über die Künstlerin publizierten Zeitungsartikel ihre biographischen Angaben bezogen - gelegentlich einer Korrektur bedarf.

Hermine Körners Vater, Wilhelm Stader (6), war Lehrer für Naturgeschichte am Deutschen Gymnasium in Moskau. Dort kamen auch die vier älteren Geschwister (7) zur Welt. Hermine Emilie Stader wurde am 30.5.1878 in Berlin geboren (8), als ihre Eltern sich auf der Heimreise befanden - der Vater hatte seine Stellung aufgegeben - und "meinetwegen notgedrungen längeren Aufenthalt in der Reichshauptstadt nehmen mußten".(5)

Hermine Stader verbrachte ihre Kindheit auf dem Gutshof der Eltern ihrer Mutter im Westerwald in der Nähe der Stadt Altenkirchen. Wilhelm Stader hatte seine Familie bald nach der Rückkehr nach Deutschland verlassen und war in die USA ausgewandert, wo er wenige Jahre später starb. Die Erziehung der fünf Kinder lag nun allein in den Händen Emilie Staders, einer - wie der Lebensbericht Hermine Körners andeutet - ewig kränkelnden und überstrengen Frau.

Um 1890 zog Frau Stader mit ihren Kindern nach Wiesbaden, da Hermine an einem dortigen Konservatorium zur Konzertpianistin ausgebildet werden sollte. Nach eigener Angabe kam sie in die Klasse des jungen Komponisten Max Reger.(9) In ihrer autobiographischen Skizze erzählt Hermine Körner, daß die harte musikalische Ausbildung in Verbindung mit dem Besuch des Lyzeums sie "mit der Zeit körperlich so überanstrengt" habe, daß die ursprüngliche Begeisterung trotz mehrfachen erfolgreichen Mitwirkens in öffentlichen Konzerten des Konservatoriums allmählich geschwunden sei.

Nach dem Erlebnis einer Aufführung der "Jungfrau von Orleans" - "Von Stunde an gab es nur noch ein Ziel für mich: die Bühne." - habe sie ohne Wissen ihrer Mutter dem Oberregisseur des Wiesbadener Hoftheaters vorgesprochen und sich von ihm ihre Begabung bestätigen lassen. Die ablehnende Haltung ihrer Mutter - so schildert Hermine Körner - habe jedoch erst

nach ihrer Heirat und der Übersiedlung nach Wien, der Heimatstadt ihres Mannes, die Verwirklichung ihres neuen Berufswunsches zugelassen.(5)

Es ist müßig, eine Entscheidung darüber zu fällen, ob eine letzten Endes nicht unverständliche Eitelkeit Hermine Körner zu der Behauptung veranlaßte, "ohne dramatischen Unterricht gehabt zu haben, begann ich meine künstlerische Laufbahn am Burgtheater", oder ob ihr im Rückblick ihre tatsächlichen Anfänge - vielleicht mit Recht - allzu unwesentlich erschienen, um in ihrem Lebensbericht erwähnt zu werden. Eine Richtigstellung der von Hermine Körner gewünschten Version scheint dennoch angebracht.

In dem von Eisenberg 1903 herausgegebenen Bühnen-Lexikon, dessen biographische Details auf Angaben der betreffenden Künstler basierten, heißt es über die junge, in Wien bereits sehr erfolgreiche Schauspielerin Hermine Körner, sie sei von Max Köchy (Regisseur und Schauspieler am Wiesbadener Hoftheater) "künstlerisch ausgebildet" worden, bevor sie an das "Hofburgtheater" verpflichtet wurde.(10)

Daß Hermine Körner schon mehrere Jahre vor ihrer Wiener Tätigkeit dem Ensemble des "Fürstlichen Theaters" Sigmaringen angehörte, verschweigt jedoch auch Eisenbergs Lexikon, während der "Neue Theater-Almanach" von 1896 Hermine Stader für die Spielzeit 1895/96 unter den Mitgliedern der Sigmaringer Bühne, die unter der Leitung Julius Heydeckers stand, als "tragische Liebhaberin" aufführt.

Die recht geschwätzigen 'Memoiren' der Schauspielerin Olga Heydecker, des Direktors Tochter, geben näheren Aufschluß. Zu ihrem Debüt am Stadttheater Kaufbeuren - Heydeckers Truppe spielte von Mitte September bis Ende April turnusgemäß in Kaufbeuren, Kempten, Sigmaringen, Tübingen und Memmingen - vermerkte die Autorin die Mitwirkung Hermine Staders und deren späteren Mannes, Ferdinand Körner.(11)

In der "Tübinger Chronik"(12) fanden sich Kritiken zum Gastspiel des "Fürstlichen Theaters" in Tübingen, das in den Monaten Januar und Februar 1896 stattfand. Die junge Anfängerin spielte in dem 'abwechslungsreichen' Repertoire des Ensembles Haupt- und Nebenrollen in Werken damals populärer Stückeschreiber wie Skowronnek, Moser, L'Arronge und Sudermann, trat aber auch in Schauspielen Shakespeares und Schillers auf.(13) Die Rezensionen sind zu nichtssagend gehalten, als daß sie ein Bild von den Leistungen Hermine Staders vermitteln könnten. Sie beschränkten sich in der Regel darauf, ihr zu attestieren, reizend ausgesehen und sich "ihrer Aufgabe mit Anmut"(14) entledigt zu haben.

Als Höhepunkt ihres ersten Bühnenengagements muß die Darstellung der Titelrolle in Mosers Lustspiel "Fräulein Doktor" angesehen werden - ein Stück, das sich Hermine Stader für ihre Benefizvorstellung ausgesucht hatte. "Das emanzipierte Frauenzimmerchen" sei ihr "vortrefflich gelungen", lobte der Rezensent der "Tübinger Chronik" und fügte hinzu, sie habe

mit einer "bewundernswerten, aber durchaus nicht aufdringlichen Unbefangenheit gespielt, die aufs Neue den Beweis erbrachte, daß Frl. Stader trotz ihrer Jugend eine überaus gewandte Schauspielerin ist, der eine schöne Karriere wohl kaum versagt bleiben wird".(15)

Nach Beendigung der Spielzeit schied Hermine Stader aus dem Ensemble Julius Heydeckers aus, während ihr späterer Mann zum Berliner "Thalia-Theater" überwechselte.(16) Die Gründe für den baldigen 'Rücktritt' von der Bühne liegen im Dunkeln, wie auch die Frage, ob Hermine jetzt erst in Wiesbaden ihren Schauspielunterricht bei Köchy begann oder ihn vielleicht fortsetzte, nicht zu klären ist. Als sie am 23.12.1897 in Wiesbaden den fünf Jahre älteren Schauspieler Ferdinand Franz Körner heiratete, war sie - nach einer Mitteilung des Wiesbadener Standesamtes (17) - "ohne Gewerbe" und mit ihrer Mutter in Wiesbaden wohnhaft.

Obwohl Körner zum Zeitpunkt der Eheschließung am Hannoveraner "Residenztheater" verpflichtet war, zog das Paar nach Wien.(18) Am 9.8.1899 wurde dort das einzige Kind des Ehepaares Körner geboren: Anneliese Körner wuchs, nachdem sich ihre Eltern getrennt hatten - es ist jedoch nicht bekannt, daß eine Scheidung stattfand -, bei ihrer Mutter auf. In den zwanziger Jahren begann sie am "Münchener Schauspielhaus" eine vielversprechende Karriere, die aber nicht den erwarteten glücklichen Verlauf nahm.(19)

In "Schauspieler erzählen" beschreibt Hermine Körner die Umstände, die zu ihrer Verpflichtung an das "Burgtheater" führten, in einer Weise, die der Wirklichkeit nicht ganz entsprochen haben dürfte. Sie habe eines Tages auf einer Gesellschaft ihrer Schwiegereltern Klavier gespielt und danach "etwas Dramatisches" rezitiert, worauf der unter den Gästen sich befindende Generalintendant des "Burgtheaters" sie gebeten habe, "auch einmal dem künstlerischen Gremium des Burgtheaters eine Talentprobe" zu geben. Dieses Vorsprechen, mit Monologen aus "Romeo und Julia" und Sudermanns "Heimat", habe ihr dann einen Vertrag - mit einer Gage von 500 Gulden - eingetragen.

Dieser Version einer geradezu 'kinohaft' anmutenden Zufälligkeit ihrer Entdeckung steht eine Passage aus Adam Müller-Guttenbrunns "Erinnerungen eines Theaterdirektors" gegenüber, die sehr für die Wahrscheinlichkeit einer planmäßigen Engagementssuche spricht. Noch vor Beendigung der Bauarbeiten am "Kaiserjubiläums-Stadttheater" (am 10.12.98 feierte man die Schlußsteinlegung) sei eine junge Frau - Müller-Guttenbrunn:

> "Eine schlanke, sehnige Gestalt, biegsam wie eine Gerte;
> ein scharfes Profil, kluge Augen, rote Haare. Das Organ
> tief und klangvoll, etwas belegt." -

in Begleitung ihres Mannes, der sich als Mitglied des "Residenztheaters" in Hannover vorgestellt habe, zu ihm gekommen, um Monologe der Julia und Magda ("Heimat") sowie den Prolog aus Sudermanns Roman "Frau

Sorge" vorzusprechen. Über ihren Vortrag der großen Szene der Magda äußerte sich Müller-Guttenbrunn in seinen Erinnerungen:

> "So modern, so durchgeistigt, so in allen Nerven vibrierend und sprühend von Temperament hatte ich diese Rede bisher von keiner deutschen Schauspielerin sprechen gehört. Das war ein Fund. Noch war die Künstlerin zu jung, zu dünn für die Magda, aber sie war ein Talent. Ich überschüttete sie mit Komplimenten und erklärte sie als engagiert. (...) So hatte ich Hermine Körner gefunden."(20)

Da Müller-Guttenbrunn zu diesem Zeitpunkt noch keine bindenden Verträge abschließen konnte, kam es vorläufig nicht zu einer Verpflichtung Hermine Körners an das "Stadttheater". Nach Müller-Guttenbrunn brach sie ihr Versprechen, noch einige Wochen zu warten, und nahm Verhandlungen mit dem "Burgtheater" auf, dessen Direktor Schlenther ihr nach erfolgreichem Probesprechen als Antrittsrolle die Studentin Anna Mahr in Hauptmanns "Einsame Menschen" angeboten habe.(21)

In den drei Monaten, die Hermine Körner dem "Burgtheater" angehörte, wurden ihr fünf Rollen übertragen (22); nur einmal - in "Cyrano von Bergerac" - wirkte sie dabei in einer Neuinszenierung mit. Verständlicherweise waren die ihr gebotenen Aufgaben der ehrgeizigen jungen Darstellerin zu unerheblich, eine baldige Änderung dieses unbefriedigenden Zustandes war angesichts der wenig experimentierfreudigen Besetzungspolitik des "Burgtheaters" nicht zu erwarten; die dankbaren Rollen lagen für Jahrzehnte fest in den Händen erfahrener Künstlerinnen. Nach Hermine Körners Erzählung trat nun Müller-Guttenbrunn, der Direktor des gerade eröffneten "Kaiserjubiläums-Stadttheaters", an sie heran, um ihr an seiner Bühne "eine erste Stellung" anzubieten. "Diese Chance konnte ich mir als Anfängerin nicht entgehen lassen, ich sagte also zu."(5)

II. Wien - Kaiserjubiläums-Stadttheater

Da die Finanziers des "Kaiserjubiläums-Stadttheaters" sich schließlich nur aus Vertretern der judenfeindlich orientierten christlich-sozialen Partei, die im Wien der Jahrhundertwende, mit Bürgermeister Dr. Lueger an der Spitze, zunehmend an Einfluß gewann, zusammensetzten, haftete dem Theater von vornherein - wie Anna Gerstner in ihrer Dissertation über die Theaterleitung Müller-Guttenbrunns (23) näher ausgeführt hat - der Ruf eines 'antisemitischen Hetz- und Parteitheaters' an. Das hatte zur Folge, daß die Rezensionen zu Aufführungen des Hauses merklich von der politischen Tendenz der Zeitungen bestimmt wurden. Das führende liberale

Blatt, die "Neue Freie Presse", ignorierte mehrere Jahre die Darbietungen des "Stadttheaters" völlig, während andere Zeitungen dieser Richtung überscharfe, oft in betont gehässiger Tonart gehaltene Kritik übten.

Da Müller-Guttenbrunn versuchte, soweit sein durch die Aktionäre stark eingeschränkter Einfluß reichte, den Interessen beider Seiten entgegenzukommen, verschaffte er sich bald auch unter der antiliberalen Presse Gegner, die in seinem Repertoire ihre Forderungen nach tendenziösen Propagandastücken nicht genügend berücksichtigt sahen. Nur wenige Zeitungen - das "Fremdenblatt", das "Neue Wiener Journal" und das "Illustrierte Wiener Extrablatt" sind hier vor allem anzuführen - berichteten von Anbeginn weitgehend unbeeinflußt von ihrer politischen Überzeugung.

So hält es einigermaßen schwer, aus den häufig konträren Urteilen - einerseits überschwengliches Lob, andererseits vernichtende Kritik - ein Bild von den Leistungen des "Stadttheaters" und auch des einzelnen Darstellers zu gewinnen.

Das Studium der Rezensionen (24) macht deutlich, daß Müller-Guttenbrunns Ensemble kaum sehr einheitlich, sowohl im Hinblick auf das darstellerische Niveau als auch die Ausrichtung des Schauspielstils, genannt werden konnte. Es ist immerhin bemerkenswert, daß Hermine Körner von ihrem ersten Auftreten am "Stadttheater" an nach Ansicht der Mehrheit der Wiener Rezensenten offensichtlich eine Sonderstellung innerhalb des Ensembles einnahm. Eine rühmende Hervorhebung ihres Spiels war nicht nur bei sympathisierenden Zeitungen, sondern auch bei sonst unnachgiebig hart urteilenden Kritikern der liberalen Presse zu beobachten. So lobte Hans Koppel, der als Theaterreferent des "Wiener Tagblatts" den Inszenierungen des "Stadttheaters" grundsätzlich äußerst ablehnend gegenüberstand, Hermine Körners Leistung in Mosers Lustspiel "Der wilde Rittmeister":

> "In dieses Ensemble von Unnatur und süßlicher Überschwenglichkeit brachte Frau Körner den einzigen natürlichen Ton. Sie spielte ruhig und graziös."(25)

Hermine Körners Tätigkeit am Wiener "Stadttheater" fiel in eine Zeit darstellerischer Neuorientierung, die in Wien mit dem "Burgtheater" als - wie es Fritz Kortner in seinem Erinnerungsbuch abschätzig sieht (26) - Traditionsstätte antiquiert pathetischer Schauspielkunst auf noch größeren Widerstand stieß als in den führenden deutschen Theaterstädten. Im Gefolge des naturalistischen Dramas hatte sich eine neue Vorstellung vom Ideal guter Schauspielkunst verbreitet, die sich in erster Linie gegen das nun vielfach als lächerlich und leer empfundene Pathos der Hoftheater-Heldenspieler wandte. Man wollte auf Effekthascherei und aufdringliche Betonung virtuoser Kunstmittel zugunsten der Lebensechtheit der darzustellenden Figur verzichten. Die dramatische Vorlage und nicht der glanzvoll seine Rolle zelebrierende Künstler sollte nunmehr im Mittelpunkt stehen.

Hermine Körner - das ist das wesentliche Fazit der Wiener Kritiken - gehörte dem Kreis junger Darsteller an, der sich um den modernen Stil der Schlichtheit bemühte. Sie verdeutlichte - wie es der Kritiker Albert Leitisch formulierte - "mit den einfachsten Mitteln die stürmischsten Gefühlsrevolutionen".(27)

Wenn man Hermine Körner in diesen Jahren nachsagte, sie spiele 'natürlich' und 'ungekünstelt', so war diese Spielform, die zur Stilisierung tendierte, nicht mit der Kunst einer Else Lehmann und anderer berühmter Interpreten der Dramen Hauptmanns und Ibsens gleichzusetzen. Obwohl sie ein gemeinsames Ziel anstrebten, nämlich wahr und natürlich zu wirken, so unterschied sie doch erheblich die Art und Weise, wie sie es zu erreichen suchten. Die bedeutenden Vertreter des Berliner Brahm-Ensembles spielten nuancenreicher und 'lebensechter', die Körner hingegen besaß schon in diesem frühen Stadium ihrer Laufbahn die prägnante Formkraft, die den retardierenden Einzelzug zugunsten des einheitlichen Gesamtbildes zurücktreten ließ. Sie spielte 'konzentrisch' und antizipierte somit einen darstellerischen Grundzug der führenden Schauspieler der zwanziger Jahre (Werner Krauß und Fritz Kortner). Nicht weniger als zum naturalistischen Stil der Brahm-Protagonisten war eine Distanz vorhanden zum wirkungssüchtigen Verismus der italienischen Virtuosen, denen teilweise auch noch die junge Eleonora Duse zuzurechnen ist, und - andererseits - zum noch im stärkeren Maße der überkommenen Hoftheater-Pathetik zuneigenden Spiel der um die Jahrhundertwende in Wien dominierenden Tragödinnen Adele Sandrock und Hedwig Bleibtreu. Schon eher lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen mit Friedrich Mitterwurzer und Josef Kainz, die ein hohes, traditionsverhaftetes Stilbewußtsein mit dem aktuellen Bemühen um eine realistischere Gestaltungsform verbanden und die bislang übliche feierliche Gehaltenheit klassizistischer Formschönheit mit einer bereits nervöseren, vergeistigten Wirkungsweise durchbrachen.

Die für Hermine Körner immer charakteristische Eigenart ihrer Schauspielkunst trat in ihrer Wiener Zeit, in der sie noch nicht Ibsens Heldinnen und nur wenige klassische Rollen spielen durfte, vornehmlich in den sogenannten 'realistischen Lebensbildern' österreichischer Autoren hervor. Dieses am "Stadttheater" sehr geförderte Genre wies meistens alle Merkmale der reißerischen Effektdramatik auf, die Hermine Körner in der Folgezeit - vor allem während ihrer Direktionsjahre - in ihrem Repertoire favorisierte. Ihr Auftreten in Richard Voß' beliebtem Drama "Eva" - das sie zunächst am "Kaiserjubiläums-Stadttheater" und dann innerhalb eines sehr erfolgreichen Gastspiels (28) in Linz spielte - forderte die Kritiker zu einem Vergleich mit der Sandrock heraus, die die Titelrolle - so lautete das Fazit - "mit größerem schauspielerischen Raffinement verkörperte", während Hermine Körner sich durch "größere Natürlichkeit" ausgezeichnet habe.(29)

Der gravierende Unterschied in der Spielweise beider Künstlerinnen zeigte sich besonders deutlich in der Gestaltung des dramatischen Höhepunktes des Schauspiels (die unglücklich verheiratete Komtesse Eva erkennt die

völlig unvermutete Untreue des Geliebten): Der Kritiker der "Linzer Zeitung" erinnerte sich, wie in Adele Sandrocks Gesicht "jeder Muskel zuckte, der ganze Körper erbebte in diesen Sekunden höchsten Schmerzes", während die "mimische Dezenz der Körner diese Szene nicht wie bei der großen Tragödin zur Geltung kommen ließ".(30) Anderer Meinung war die "Deutsch-Österreichische Theaterzeitung", die ebenfalls näher auf Hermine Körners Spiel in diesem Augenblick, "in dem das Wort erstirbt", einging: Sie habe hier offenbar "nicht viel gemacht", aber dennoch durch ein leichtes Verziehen des Mundes und den Ausdruck der Augen "dieses Aufblitzen der grausamen Erkenntnis" erschütternd wiedergegeben. Der Kritiker sprach von einem "stummen Wolterschrei der Mimik".(31)

Durch ihre Erfolge im modernen Schauspiel wurde Hermine Körner im weiten Maße auf die Darstellung 'moderner Menschen' festgelegt, die aber nicht nur im melodramatischen Bereich auftraten. Die Reihe der Darstellung geistvoller, umschwärmter Damen der Gesellschaft und verführerischer Intrigantinnen, die Jahrzehnte später ihren Höhepunkt in der Verkörperung der Herzogin von Marlborough ("Das Glas Wasser") finden sollte, wurde am "Stadttheater" durch die Hauptrollen in längst vergessenen belanglosen Konversationsstücken Bauernfelds ("Bekenntnisse" und "Aus der Gesellschaft") eingeleitet. Die "Theater- und Fremdenzeitung" schwärmte: "Sprache, Gebärde, Mienenspiel der faszinierend schönen Frau waren unübertrefflich. Dazu trat im letzten Akte eine Toilette raffiniertesten Geschmackes."(32)

Einige Kritiker sahen in der jungen Schauspielerin bereits die Nachfolgerin Helene Odilons, der gefeierten Heldin im Fach der Salondame. Zahlreiche Rollenfotos aus diesen Jahren zeigen eine schlanke, fast mädchenhaft anmutig wirkende junge Frau. In kitschig erscheinender Pose ist Hermine Körner als Berenice (in Wilson Barrets historischem Schauspiel "Im Zeichen des Kreuzes", dem 'Kassenschlager' des Theaters) und als Prinzessin Vjera (in dem gleichnamigen Stück Rubkel/v.Wetzels) abgebildet, nur die Aufnahme ihrer Salome ("Johannes") zeigt schon das charakteristische Profil, das nach landläufigen Begriffen keineswegs hübsch genannt werden konnte.

Die Schauspielerin Tilly Wedekind, des Dichters Witwe, schilderte aus der Erinnerung ein Gastspiel der Körner als Salome in Graz:

> "Ich denke daran, wie sie in 'Johannes' von Sudermann, fast mit nichts bekleidet als mit Perlenschnüren, auf der Bühne stand und ich von der Kulisse aus ihrem Spiel folgte, wie mich ihre rauhe, dunkle Stimme gefangen nahm. Und wie schön sie war! Diese blendend weiße Haut, die nur Rothaarige haben, diese naturroten Haare und grünlich schimmernden Augen."(33)

Obwohl Direktor Müller-Guttenbrunn 1924 in seinen "Erinnerungen" behauptet, er sei von ihrem Vortrag der Balkonszene aus "Romeo und Julia" wäh-

rend ihres Probesprechens gar nicht begeistert gewesen - "Sie war ganz und gar ohne Poesie. Alles ging durch den Verstand."(34) -, beschäftigte er Hermine Körner ungeachtet der Proteste der meisten Kritiker immer wieder im Fach der 'Naiv-Sentimentalen' (Jane in "Die Waise aus Lowood" von der Birch-Pfeiffer, Laura in "Die Karlsschüler" und Gräfin Rutland in "Graf Essex" von Laube, Kreusa in "Medea" und auch Ophelia, die nach dem Zeitgeschmack in etwas larmoyanter Niedlichkeit gewünscht wurde). Die Stimmen zu Hermine Körners Darstellung dieser Rollen dokumentieren, daß die sanften, leidenden Mädchengestalten Temperament und Empfinden der jungen Schauspielerin nicht ansprachen, so daß sie hier versuchen mußte, 'Anleihen' bei anderen Künstlerinnen zu machen, und ihr Spiel folglich auf viele Zuschauer manieriert wirkte.

Über Jahre hinaus tadelten die Rezensenten in seltener Einmütigkeit, sobald Hermine Körner in Rollen auftrat, in denen gefühlsbetonte, sehr oft elegische Momente dominierten, ihre Neigung, Tonfall und Sprecheigenart der berühmten 'Naiven' des "Burgtheaters" Stella Hohenfels bewußt nachzuahmen. Obwohl er ihr Talent erkannte und sie lobend aus ihrer Umgebung hervorhob - über ihre Salome schrieb er: "Sie hat ein paar Momente, die man kaum jemals wieder vergessen können wird."(35) -, fand auch Hermann Bahr die Sprechweise der Körner "verkünstelt und gequält". Als sie 1902 in der deutschsprachigen Erstaufführung von Ibsens "Peer Gynt" - im "Theater in der Josefstadt" unter Albert Heines Regie - die Solvejg verkörperte, meinte Bahr: "Frau Körner glaubt, alles wie die Hohenfels spielen zu müssen; aber bei der Hohenfels wirkt eben dieselbe Manier doch ganz anders, weil sie ihr natürlich ist."(36) Schwer wiegt auch die Bemerkung eines anderen prominenten Kritikers jener Jahre; Theodor Herzl urteilte in der "Neuen Freien Presse" (1903): "Bei der schönen Frau Körner liegt immer Talent mit Manier im Kampfe, und leider siegt sehr oft - nicht das Talent."(37)

Neben kritischen Stimmen, deren sachlich gehaltene Einwände zeigen, daß die junge Künstlerin noch mit einigen Unzulänglichkeiten zu kämpfen hatte, trifft man unter den Rezensionen ihrer Wiener Darstellungen aber auch manche geradezu hymnisch lobende Äußerung der Bewunderung an, die bei aller Überschwenglichkeit dennoch Zeugnis ablegt für die schon in dieser frühen Phase ihrer Laufbahn offenbar außergewöhnliche Faszinationskraft Hermine Körners. "Es liegt eine geheimnisvolle Kraft in diesem Wesen, zu bezwingen und zu überzeugen", konstatierte der Kritiker der "Deutsch-Österreichischen Theaterzeitung"(38). Ihr wohl schrankenlosester Bewunderer unter den Rezensenten war Franz Schüren vom "Deutschen Blatt Brünn", für den die junge Schauspielerin bereits "eine allererste Kraft des deutschen Theaters" war und der Müller-Guttenbrunn vorwarf, sie in nichtssagenden Stücken auftreten zu lassen, anstatt ihr Ibsens - Nora und "Frau vom Meere" - und Shakespeares Frauengestalten anzuvertrauen.(39)

Weniger enthusiastisch, dafür aber auch gewichtiger, erscheint ein anderes Urteil aus der Wiener Zeit Hermine Körners, dessen Aussage

repräsentativ für die Wirkung ihres Spiels auf viele Zuschauer nicht nur der Anfängerjahre genannt werden kann:

> "Der warme Gefühlston quillt ihr nicht immer voll aus dem Herzen. Stets aber ist sie die denkende Künstlerin, die bestrebt ist, die Gestalt aus einem Guß zu schaffen." (40)

Auch abgesehen von ihrer als verfehlt zu bezeichnenden Beschäftigung im Rollenkreis der Hohenfels - den Hermine Körner nach Beendigung ihrer Tätigkeit am "Stadttheater" fast völlig ignorierte -, standen Sprechmanier und Timbre schon damals in der Regel im Mittelpunkt der Bewertung ihrer Leistung. Noch stärker als in späteren Jahren zeigte sich dabei eine unterschiedliche Aufnahme durch die Kritik, deren Ursache nicht zuletzt in dem sich zu jener Zeit entfaltenden Widerstreit über die Berechtigung des traditionellen oder modernisierten Schauspielstils zu suchen ist.

Einige Rezensenten - Buchbinder vom "Neuen Wiener Journal" ist hier vor allem zu nennen -, die an eine weichere, melodiösere Tongebung gewöhnt waren, beanstandeten häufig Vokalverfärbungen ("Es klingt ihr u immer wie o."(41)) und Härte der Aussprache - wohl tatsächlich vorhandene sprechtechnische Mängel, die man auf ihre 'rheinische Herkunft' zurückführte und die erst in der Folgezeit überwunden wurden. Verglichen mit der Tradition der wohltönenden Sprecharien, wurden vielfach das spröde Organ und die 'abgehackte Sprechweise' der Körner als störend empfunden. Viele Kritiker wiederum erkannten lobend die Abwendung vom klingenden Pathos zugunsten einer sinnvollen Durchdringung und Vermittlung des Textes. Es wurde schon ihr Talent gerühmt, "selbst das geistloseste Zeug so zu sprechen, daß es vernünftig klingt"(42), und man hob ihre "deutliche, intelligente Diktion"(43) hervor.

Es ist anzunehmen, daß das Fehlen imposanter Stimmittel - wie sie im Hinblick auf Wohlklang und Umfang das in Wien noch lange gültige Leitbild der 1897 verstorbenen Charlotte Wolter forderte - neben Hermine Körners Jugend und ihrem großen Erfolg im modernen Schauspiel für Müller-Guttenbrunn entscheidend waren, Hermine Körner im Fachbereich der großen Tragödie nicht einzusetzen. Erst gegen Ende der Direktionszeit Müller-Guttenbrunns bot sich ihr eine Rolle aus dem Repertoire der hochdramatischen Heldinnen, als sie in einer neuen Version des antiken Stoffes in Jagows "Die Tochter des Oedipus" auftrat. Ihre Verkörperung der Antigone spaltete die Kritik in zwei Parteien. Zwar sprachen auch die negativen Kritiken Hermine Körner "ein gewisses Stilgefühl"(44) nicht ab, aber sie vermißten doch die kraftvollen 'elementaren' Ausbrüche, wie sie einst die Wolter zu spielen imstande war, und rieten der Künstlerin, sich in Zukunft vom dramatischen Fach fernzuhalten und sich nicht "mit Wolterschreien abzumühen", denn - so sah es der Rezensent der "Extrapost" -: "Zur Tragödin fehlt ihr die heiße Tiefe, mit ihren eruptionellen Schaudern dämonischer Größe".(45)

Der für die Bindung an den einen äußeren schönen Effekt bevorzugenden Tragödien-Darstellungsstil bezeichnende Vorwurf "der Verstand, der Geist ist stärker in ihr als die Leidenschaft"(46) kommentierte sinngemäß ein Jahr später auch häufig Hermine Körners Interpretation der "Jungfrau von Orleans", obwohl sie - den Kritiken zufolge - versuchte, durch forcierten Stimmaufwand der traditionellen Auffassung entgegenzukommen. Auch in dieser Inszenierung - die nicht mehr unter Müller-Guttenbrunns Direktion herauskam - hatte sie gegen ein gefeiertes Vorbild anzuspielen: Klara Ziegler, die den Typus der stimmgewaltigen, walkürenhaften Heroine auf der Sprechbühne repräsentierte, galt für die meisten Kritiker als die ideale Johanna, an deren Darstellung jede Nachfolgerin gemessen wurde. Robert Hirschfeld zog - wie die Mehrheit seiner Kollegen - Hermine Körners Darbietung der "lyrischen Ergüsse" den "tragischen Ausbrüchen" vor und stellte fest:

> "Daß sie gleichwohl keine tragische Jungfrau von Orleans ist, keine Heldin, deren Leidenschaft den Schuppenpanzer trägt und ausfüllt, darf ihr kaum zum Vorwurf gemacht werden. Immerhin - ein Intellekt und eine Persönlichkeit." (47)

Fehlende Erfahrung und spieltechnische Unvollkommenheiten, die zweifellos noch einer überzeugenden Leistung auf dem Gebiet der Hochdramatik im Wege standen, konnten bei der Gestaltung der Prinzessin Eboli - Hermine Körners erstem Gipfelpunkt in ihrer schauspielerischen Karriere - weniger ins Gewicht fallen. Zum erstenmal durfte sie in einer Rolle der deutschen Klassik ihre Auffassung von moderner Schauspielkunst demonstrieren, indem sie sich von der Schablone entfernte und in dieser "Don Carlos"-Aufführung, in der ihre Mitspieler im herkömmlichen Pathos schwelgten, Elemente ihrer Darstellung mondäner Salondamen in überwiegend als gelungen begrüßter Weise auf die klassische Vorlage übertrug. Die unglücklich liebende Prinzessin der Körner dröhnte nicht mehr im gewohnten Heroinenstil, sondern "unterhielt sich im leichten Plauderton", und gab, "ohne aber auch nur im Kleinsten unwahr zu werden, ein getreues Bild der heißblütigen und rachsüchtigen Prinzessin".(48) Willi Handl lobte:

> "Sie ließ bei allen dämonischen Leidenschaften die Fürstin und Hofdame nicht vergessen und gab damit der Figur einen Zug von interessanter Eleganz, der etwas ganz Modernes, sehr Realistisches und doch unerwartet Schönes an sich hatte."(49)

In den fünf Jahren der Direktion Adam Müller-Guttenbrunns hatte sich Hermine Körner ein Repertoire erspielt, dessen Umfang und Vielseitigkeit für eine junge, erst am Anfang ihrer Laufbahn stehende Künstlerin außergewöhnlich genannt werden konnten (Anm. 50: Rollenverzeichnis). Wenn dabei auch die Betonung auf der Verkörperung 'emanzipierter Frauengestalten' (Journalistin, Ärztin, Lehrerin, Studentin) lag, so deuteten sich doch auch die wichtigsten anderen Seiten ihrer Spielmöglichkeiten schon unverkennbar an.

Nachdem im Sommer 1903 Rainer Simons die Nachfolge Müller-Guttenbrunns angetreten hatte - es gelang ihm, eine Einschränkung des 'Judenpunktes'(51) beim Aufsichtsrat durchzusetzen, worauf die Angriffe der liberalen Zeitungen weitgehend eingestellt wurden -, überwogen im Spielplan noch stärker als zuvor triviale Lustspiele und Schwänke. Eine Fusion mit der "Volksoper" bereicherte das Repertoire außerdem durch häufige Aufführungen von Spielopern und Operetten.(52) Diese Veränderungen bedeuteten auch für Hermine Körner geringeren Einsatz und nur noch wenige erstrebenswerte Aufgaben. Neben der Darstellung der Johanna ragte aus ihrer letzten Spielzeit am "Stadttheater" nur ihre Verkörperung des Puck heraus. Hermine Körner war nach alter Hoftheater-Tradition noch völlig der muntere, 'neckische Elf', den erst Max Reinhardt und Gertrud Eysoldt von der Bühne verbannen sollten. Ein Foto zeigt sie als Puck im kurzen Röckchen mit angehefteten Flügeln.

Am 10.4.1904 stand Hermine Körner zum letzten Male (als Ellen in A. Ludwigs "Robinson Crusoe") auf der Bühne des "Kaiserjubiläums-Stadttheaters". Wenige Wochen später trat sie bereits in Berlin auf. Jedoch war sie nicht - wie Wiener und Berliner Zeitungen mehrfach angekündigt hatten (53) - Mitglied des "Königlichen Schauspielhauses" geworden, sondern von Sigmund Lautenburg kurz vor Aufgabe seiner Direktion an das "Residenztheater" verpflichtet worden.

Es fällt nicht leicht, trotz der Vielzahl der zur Verfügung stehenden Kritiken, ein klares Bild vom Rang der Schauspielkunst Hermine Körners während ihrer Tätigkeit in Wien zu gewinnen. Nicht weniger als die Voreingenommenheit mancher Kritiker dem "Stadttheater" gegenüber erschwert die aus den Reformbestrebungen im Darstellungsstil resultierende Gespaltenheit der Theaterkritik ein abschließendes Urteil. Natürlich ist anzunehmen, daß die Vielfalt der zu lösenden Aufgaben, die Häufigkeit ihres Auftretens in tragenden Rollen Hermine Körner eine Bühnensicherheit vermittelten, die ihr im weiteren Verlauf ihrer Karriere zugute kommen mußte. Die von Anna Gerstner in ihrer Dissertation ausgesprochene Vermutung, routinierte Theatermänner wie Müller-Guttenbrunn und Oberregisseur Pohler hätten dieses Talent entscheidend geformt, dürfte kaum den Tatsachen entsprochen haben. Schon die von Gerstner erwähnte geringe Probezeit zwischen den rasch aufeinander folgenden Premieren mußte dem Einfluß der Spielleitung auf den einzelnen Darsteller Grenzen setzen.

Die Rezensionen offenbaren aber, häufig selbst in negativer Aussage, daß hier eine ungewöhnliche schauspielerische Begabung schon die Fähigkeit besaß, unterschiedliche Aufgaben eigenständig zu lösen und ein Publikum zu beherrschen. Obwohl Hermine Körner noch weit entfernt war von der Souveränität, mit der sie später über ihre Spielmittel verfügen konnte, zeichneten sich bereits sehr deutlich die Attribute künftiger Meisterschaft - die abstrahierende, geistig profilierte Darstellungsweise und komödiantische Vielseitigkeit - ab. Aus diesem Grunde hatten die Jahre am Wiener "Stadttheater" im Gesamtbild der Laufbahn eine eingehendere Darlegung verdient, als sie für gewöhnlich ein frühes Engagement wohl nötig macht.

III. Berlin - Residenztheater

Die knapp einjährige Tätigkeit an dem unter seinem neuen Direktor Richard Alexander völlig auf die Aufführung französischer Schwänke und Boulevardstücke spezialisierten Berliner "Residenztheater" brachte Hermine Körner Aufgaben, in denen sie an Alexanders Seite keine andere Funktion als die einer gutaussehenden, zuverlässigen Stichwortgeberin hatte. So scheint es gerechtfertigt, daß Hermine Körner in "Schauspieler erzählen" ihr erstes Engagement in Berlin überhaupt nicht erwähnt.

Alexander, einer der beliebtesten Komiker der Reichshauptstadt, dominierte in den Werken der Autoren Sardou, Feydeau, Hennequin, Bisson, Mars und Kéroul - die er nach der theatralischen Wirksamkeit der stets von ihm gespielten männlichen Hauptrolle auszuwählen pflegte - eindeutig als liebenswerter Schwerenöter in grotesken oder pikanten Situationen.

Die unter seinen Vorgängern Lautenburg und Anno noch häufig gespielten Dramen Ibsens, Hauptmanns, Wedekinds und Halbes - als Ur- oder Erstaufführungsstätte mehrerer Stücke dieser Autoren hatte sich das "Residenztheater" einst einen guten Ruf erworben (54) - waren entweder ganz aus dem Spielplan verschwunden oder gelegentlich noch in Nachmittagsvorstellungen am Wochenende zu sehen. Nach Ankündigung verschiedener Zeitungen spielte Hermine Körner in einer dieser Vorstellungen - über die keine Besprechung erfolgte - zum erstenmal Ibsens "Nora" (in einer Inszenierung Lautenburgs aus dem Jahre 1900) - mit Abstand die gewichtigste Aufgabe unter den ihr am "Residenztheater" übertragenen sechs Rollen.(55)

Die Resonanz ihres Auftretens bei der Kritik erwies sich als äußerst gering. Es ist verständlich, daß die Unerheblichkeit der von ihr verkörperten Gestalten den Berliner Rezensenten die Ahnung von einer künftigen außerordentlichen Karriere von vornherein nahezu unmöglich machen mußte. Siegfried Jacobsohn und Julius Bab, die beide dem Amüsiertheater-Charakter von Alexanders Bühne ablehnend gegenüberstanden, nahmen in ihren Beurteilungen in der "Welt am Montag" überhaupt keine Notiz von der Neuverpflichtung aus Wien. Arthur Eloesser erkannte immerhin ihr dezentes Spiel, "das das Liebenswürdige mit dem durchaus Damenhaften zu verbinden weiß"(56), und auch Isidor Landau hob ihre "elegante und vornehme Erscheinung" und routiniert wirkende Bühnensicherheit hervor (57). Er fügte jedoch hinzu, "eine akzentuiertere, plastischere, dabei aber doch leicht fließende Sprache" werde sich "diese intelligente Künstlerin" noch angewöhnen müssen. Vorbehalte gegen die nicht ideal-schön klingende Stimme meldete ebenfalls Heinrich Stümcke an, indem er feststellte, "ihr sprödes, trockenes Organ" bringe die junge Schauspielerin, die "Alexander eine recht gut eingespielte Partnerin" geworden sei, "um manch intimere Wirkung".(58)

Wenn der Zugehörigkeit zum "Residenztheater" innerhalb Hermine Körners Laufbahn auch nicht jede Bedeutung abgesprochen werden kann - die gründ-

liche Probenarbeit Alexanders und vor allem seine vielgerühmte Kunst, die bewährten Effekte seiner Komik nie in schwankhafte Übertreibung ausarten zu lassen, dürften auf die Spielleistung der Körner im Konversationsstück nicht ohne positiven Einfluß geblieben sein -, so mußte angesichts der künstlerisch unbefriedigenden Position eine rasche Auflösung des Vertrages nur im Interesse der Schauspielerin sein. Sie nahm Verhandlungen mit dem "Deutschen Schauspielhaus" in Hamburg auf und gastierte dort im April 1905 als Elga - die sie zum erstenmal spielte - und Marikke ("Johannisfeuer"). Jedoch kam es nicht - entgegen einer Meldung des Berliner "Kleinen Journals"(59) - zu einer Einigung mit Freiherr von Berger, dem Leiter des Hamburger Theaters.

Dafür wurde Hermine Körner von Gustav Lindemann und der berühmten Tragödin Louise Dumont an das "Düsseldorfer Schauspielhaus" engagiert, dessen Eröffnung im Herbst 1905 bevorstand.

IV. Düsseldorf - Schauspielhaus

"Louise Dumont und Gustav Lindemann ist es zu danken, wenn mein Name heute für das deutsche Theater Bedeutung hat. Düsseldorf war bestimmend für meine ganze Laufbahn", äußerte Hermine Körner, ein halbes Jahrhundert nach ihrem Eintritt in das Ensemble des "Düsseldorfer Schauspielhauses".(60)

Keine andere Künstlerpersönlichkeit nahm in Hermine Körners langer Karriere ähnlich starken, ja prägenden Einfluß auf ihre Entwicklung als Schauspielerin wie Louise Dumont. Aus diesem Grunde ist es notwendig, kurz auf die Spiel- und Wirkungsweise der Dumont einzugehen.

Louise Dumont hatte mehrere Jahre dem Ensemble Otto Brahms angehört, aber sie stand im Kreis der naturalistischen detailbetonenden Schauspieler isoliert, da sie - wenn auch nicht im Sinne der Hoftheater-Tragödinnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts - zu pathetischen Monumentalwirkungen tendierte. Sie galt als eine meisterliche Sprecherin, bevorzugte die große malerische Gebärde und war bekannt für die intelligente Durchleuchtung ihrer Rollen.(61) Als Leiterin und führende Pädagogin der von ihr gegründeten Schauspielschule am "Schauspielhaus", dessen Unterricht - wie einem zeitgenössischen Bericht zu entnehmen war (62) - auch Hermine Körner neben anderen führenden Darstellern des Hauses gelegentlich beiwohnte, wirkte die Prinzipalin unmittelbar auf junge Schauspieler ein. Ihr Vorbild galt als nachahmenswert, und zweifellos wurde auch Hermine Körners in der Wiener Zeit noch ungebändigtes Spieltemperament zugunsten der Wahrung strenger Disziplin und gezügelter Form abgeschliffen. Im Mittelpunkt des Unterrichtes bei Louise Dumont stand die Sprecherziehung,

deren Ziel "die Wiedergewinnung des sprachlichen Rhythmus für die deutsche Bühne"(63) war. Die schwärmerisch-schwülstige Diktion der Dumont, die sich in ihren Reden und Aufsätzen widerspiegelt, scheint gleichzeitig kennzeichnend für die Widersprüche in der Kunstauffassung und dem Darstellungsstil dieser idealistisch gesinnten Frau, für die die Bühne "eine Kultstätte, einen Tempel" bedeutete. Sie förderte einerseits - zusammen mit ihrem Lebensgefährten Gustav Lindemann (64) - in ihrer Spielplandisposition trotz ständiger Attacken von seiten einflußreicher Kreise der lokalen Politik, des Klerus und nicht zuletzt auch der sehr konservativen Düsseldorfer Theaterkritik moderne, noch umstrittene Dramatik (in dem frühen Stadium ihrer Theaterleitung vor allem Wedekind, später auch Georg Kaiser), räumte Ibsen neben den deutschen Klassikern und Shakespeare in ihrem Repertoire eine Vorrangstellung ein, setzte sich aber auch im nicht minderen Maße für die dramatischen Versuche der neuromantischen Dichter (Paul Ernst, Eulenberg, Stucken, Schmidtbonn) ein und machte dem Geschmack des rheinischen Theaterpublikums Zugeständnisse durch Einstudierungen zahlloser trivialer Unterhaltungsstücke. Indem sie als die "priesterliche Aufgabe" des verantwortungsbewußten Theatermenschen den "Dienst am dichterischen Wort"(65) postulierte, bekannte sie sich nachdrücklich zu einer uneitlen, wesenhaften Spielweise - in der Praxis vermochte sie den eigenen Grundsätzen nicht durchweg gerecht zu werden. Da erwies sich die als selbstverständliche Voraussetzung für eine erstrangige Bühnenleistung erforderliche handwerkliche Perfektion oft als Selbstzweck. Die schöne Oberflächenwirkung der nur auf das Ästhetische ausgerichteten Darstellung trat an die Stelle der inneren Wahrheit, das eminente formale Können dominierte über die Rollenvorlage.

So holte Hermine Körner in den vier Jahren ihrer Tätigkeit in Düsseldorf nicht nur an technischer Schulung entscheidende Grundlagen nach, sondern konnte sich in der Folge - verleitet durch das Beispiel der Dumont, mit der sie häufig auch zusammen auftrat - von einer Neigung zur routinierten Veräußerlichung ihres Spiels nicht immer freimachen, wie viele Rezensionen an den kommenden Stationen ihres Wirkens beanstandeten. (66)

Hermine Körner trat in Düsseldorf vorwiegend im modernen Schauspiel hervor; das klassische Fach blieb ihr weitgehend vorenthalten, da Louise Dumont auf diesem Gebiet - wie auch im Falle der Heldinnen Hebbels und Ibsens - ihre großen Aufgaben sah. Die rheinischen Theaterkritiker beurteilten ihr Spiel ohne Ausnahme fast stets positiv, mehrere Äußerungen lassen den Schluß zu, daß die junge Künstlerin auch in Düsseldorf rasch zur Favoritin in der Gunst des Publikums wurde und im Rahmen des ausgezeichneten Ensembles, dessen durch intensive Probenarbeit hochgehaltenes Niveau keine kraß divergierenden Leistungen wie am "Kaiserjubiläums-Stadttheater" aufkommen ließ, eine auch von der Kritik anerkannte Führungsposition einnahm.

Gustav Lindemann - neben Arthur Holz auch der beste Regisseur des "Schauspielhauses" - nannte in Erinnerung an diese "ersten glücklichen

und fruchtbaren Jahre der Schauspielhausarbeit" Hermine Körner die "strahlende, junge Königin der Szene und zugleich das schönste Instrument der Dichter unseres Hauses".(67) E.L. Stahl sprach rückblickend sogar von Hermine Körner als der "bildhaft-schönsten und geistvollsten Porzia der Zeit".(68)

Trotz ihrer Jugend und der vielgelobten Attraktivität ihrer Erscheinung verfügte sie schon über die Ausstrahlung repräsentativer Würde, wie ihr als Porzia, Sittah, Lady Milford - in einer Übernahme von Louise Dumont - und besonders als Elisabeth bei ihrem ersten Auftreten als Schillers englische Königin - mit der Dumont als Gegenspielerin - von der Kritik bestätigt wurde. Vor allem aber konnte sie in Fortsetzung ihrer Erfolge in Wien und Berlin im Fach der 'mondänen Salondame' und großen Diva brillieren. Als gewissenlose Intrigantin Mrs. Cheveley ("Ein idealer Gatte"), als kokette Gräfin Clara (in Braccos "Untreu") oder kapriziöse Cyprienne (Sardou/de Najac), als elegante 'Demimondaine' Ninon de Hauteville (Thoma, "Moral"), als Sängerin Rita Revera (Hartleben,"Die sittliche Forderung") oder als die exaltierte Helene Marowa (im "Kammersänger") vermochte sie mehrere Spielarten dieses Rollenbereiches darzustellen. Die souveräne Haltung der großen Dame, klug pointierende Redeweise und mitreißendes Temperament wurden diesen Gestaltungen im reichen Maße nachgerühmt. Als Adah in der Uraufführung von Sudermanns Schauspiel "Sodoms Ende" fand die Verkörperung eines egozentrischen, verführerischen Frauentypus einen besonderen Höhepunkt:

> "Ganz Weltdame, ganz auch die geistig überlegene Frau,
> die ihren Kreis beherrscht und mit Sammetpfoten streicheln
> oder mit den Krallen kratzen kann."(69)

Die erotische Strahlkraft der Körner, die aus dem Besitz außergewöhnlicher Schönheit nicht zu erklären ist und keineswegs als 'Sex-Appeal', wie ihn unsere Zeit Filmstars zuzuschreiben pflegt, verstanden werden darf, charakterisierte aber nicht nur über Jahrzehnte hinaus ihre sieghaften Salondamen, sondern prägte auch ihre Darstellung klassischer Heldinnen (vor allem Elisabeth und Lady Macbeth 1915/16 unter Reinhardts Regie) und kam während ihres Engagements am "Schauspielhaus" in "Salome" (Wilde) und "Erdgeist" (Wedekind) zur höchsten Wirksamkeit. Die Düsseldorfer Kritiken zu diesen auch in der Berliner Presse vielbeachteten Inszenierungen Arthur Holz'(70) lassen allerdings auch erkennen, daß Hermine Körner besonders als Lulu - ebenso wie im Falle der in späteren Jahren gespielten Titelrollen im "Weibsteufel" (Schönherr) und in "Fräulein Julie" (Strindberg) - mit der dominierenden Ausstrahlung "bewußten Raffinements"(71) und der Betonung "berechnender Koketterie"(72) die dichterische Figur nur unvollkommen traf und trotz aller Spielkultur diesen Mangel nicht ganz vergessen machen konnte.

In noch stärkerem Maße, als das schon in Wien der Fall gewesen war, verkörperte Hermine Körner in Düsseldorf - wie auch später in Dresden - Rollen, die ihrem Naturell und ihrer Erscheinung eher widerstrebten, die sie

aber mit komödiantischer Spielbesessenheit und einfühlsamer Detailbeobachtung zumindest zu einer geistreichen Umrißzeichnung verwandte.

Die Spannweite dieser Gestalten umfaßte Hauptrollen und Episoden sowohl dramatisch-tragischen Charakters als auch - und das vornehmlich - grotesk-komischer Art. Die noch an eine strenge Spezialisierung auf ein bestimmtes Fach gewöhnten Düsseldorfer Kritiker vermerkten mit Erstaunen die Wandlungsfähigkeit der Körner. Sie spiele "übermütig mit den verschiedensten Rollen", schrieb H. Kraeger in "Bühne und Welt"(73) und deutete mit dieser Formulierung auch die Gefahr an, daß ein allzu weitreichendes und kontrastbetontes Repertoire zwangsläufig nicht immer zu absolut überzeugenden gestalterischen Lösungen führen kann.

Hermine Körner stellte das 'süße Wiener Mädel' in den Schauspielen Schnitzlers und die herberen Mädchengestalten Anzengrubers dar, sie spielte Luise Hilse in den "Webern" und - wohl der Höhepunkt in der Verkörperung dem Wesen Hermine Körners fernliegender Gestalten - die tüchtige, phantasielose und unattraktive Hausfrau Gina Ekdal in Ibsens "Wildente":

> "In verblüffender Maske und in natürlichstem Spiel die in ununterbrochenem Dienst gealterte Haushälterin verharrte sie bis zum Schluß in gleichmütiger Dumpfheit und Stumpfheit, die über die Magenfrage und die große Wäsche hinaus nichts anderes kennt und kennenlernen will. (...) Der sonst so graziöse Linienfluß war in die eckigen Bewegungen einer Magd zusammengeschrumpft und blieb steif, aus dem Gesicht war jede geistige Regung ausgewischt, die Augen waren glanzlos und starrten verständnislos ins Leere, ihre Gedanken waren ausschließlich im Wirtschaftsbuch."(74)

Hermine Körners Darstellung der Gina Ekdal war offenbar eine zeichnerische Lösung hohen Ranges, die dem technischen Können und der Beobachtungsgabe - "Sie stattete sie mit einer großen Zahl dem Leben abgelauschter charakteristischer Züge aus", bemerkte G.Luhde (75) - der Schauspielerin ein gutes Zeugnis ausstellte, aber sie bedeutete wohl kaum restlose Bewältigung der schwierigen Aufgabe. Der Kritiker des "General-Anzeigers" empfand bei aller Anerkennung das "artifiziell Gemachte" dieser Gestaltung, indem er monierte, die "verblüffend echte äußere Erscheinung" sei durch das "häufige Vorsichhinknuttern" Frau Körners in ihrem Effekt gemindert worden.(76)

"Komödiantische Energie" und "verwegenen Humor" bewunderte Herbert Ihering an Hermine Körner, als er sie 1914 am Dresdener Hoftheater als Shaws Eliza und in der kleinen Rolle einer redseligen Marketenderin (in Otto Ludwigs Einakter "Torgauer Heide") gesehen hatte.(77) Diese Komik, in der das satirische Moment dominierte, nannte Julius Hart "recht mitleidlos" und bemerkte zu Hermine Körners brillanter Studie der eher tragischen Episodengestalt der Sidonie Knobbe (in Hollaenders Inszenierung

der "Ratten" 1916 an der Berliner "Volksbühne"), sie habe "mit allen geistigen Überlegenheiten die Heruntergekommene verlacht und verspottet".(78)

Talent zur drastisch-witzigen Charakterisierungskunst hatte Hermine Körner schon in ihrer Wiener Zeit demonstrieren können (vor allem in der Titelrolle von Stobitzers Lustspiel "Liselott" oder als schwäbelnde 'höhere Tochter' in Gatti/Norinis Schwank "Der Regiments-Don Juan"), in Düsseldorf - und danach kaum weniger in Dresden - stellte sie diese Fähigkeit wiederholt unter Beweis, mochte es sich nun um ausgesprochene Hauptrollen (wie ihre erste Verkörperung von Sardous "Madame Sans-Gêne", Düsseldorf 1907, Eliza Doolittle in Dresden sowie die ausgelassenen Zofen Maria - "Was ihr wollt", Düsseldorf 1906 - und Toinette - "Der eingebildete Kranke", Dresden 1913) oder um die zahlreichen skurril und mit Verve entworfenen Randgestalten handeln.

Diese grotesken Episodenfiguren gipfelten in der zänkischen Dienerin Kleanthis (in Molières "Amphitryon") und der altjüngferlichen Miß Prism (Wilde, "Bunbury"), die Hermine Körner beide in Düsseldorf verkörperte. Wie im Falle der Gina Ekdal liefert die Beschreibung des Rezensenten der "Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" ein anschauliches Bild von Hermine Körners "bis in die Fingerspitzen verknöcherter Schulvorsteherin" in Wildes Komödie:

> "Aus dem lebhaften Persönchen mit den klugen Augen und der eleganten biegsamen Gestalt war eine Gouvernante von wahrhaft abschreckendem Äußeren geworden. Ein Kopf wie aus Erz gemeißelt, die gewaltsam rückwärts gezogenen Haare durch einen monströsen Riesenkamm zusammengehalten, die Augenbrauen fortgeschminkt, die Augen selbst klein und stechend, eckige Schultern, die nervös zucken, und ein unmögliches Reformkleid."(79)

Die kunstvolle Maske gab den effektvollen Rahmen für die virtuose Verwendung schauspielerischer Mittel ab. Die Stimme - nervtötendes Keifen als Kleanthis, abgehackt-nasales Sprechen als Prism - und die Beredsamkeit der Körperhaltung - in "Amphitryon" marionettenhaft starr, in "Bunbury" in unaufhörlicher Unruhe - waren die wesentlichen verwandelnden Medien.

Überwog im allgemeinen auch begeisterte Zustimmung zu Hermine Körners Gestaltung heiterer Hauptrollen und Chargen, so geben doch auch einige Einwände zu erkennen, daß die Künstlerin hin und wieder in zu kräftigen Farben malte und mit der Neigung, dem Spieltemperament die Zügel schießen zu lassen, die ohnehin oft karikaturnahen Figuren durch ein Zuviel an drastischer Deutlichkeit und parodistischem Aufwand verzerrte. So urteilte der Kritiker Spannrath über Hermine Körner als Miß Prism, sie habe "leicht die Karikatur einer englischen Gouvernante" gegeben und dabei mit "derben Mitteln" gewirkt, "was sonst nicht ihre Art ist".(80) In Dresden vertrat Julius Ferdinand Wolff im Gegensatz zu seinen Kollegen die Ansicht, Hermine Körner tendiere als Komikerin zur Überzeichnung ihrer Rollen.(81)

Die wohl bedeutendsten Leistungen Hermine Körners am "Düsseldorfer Schauspielhaus" - bedeutend vor allem wegen ihrer auch hier bewiesenen Fähigkeit, altgewohnte Rollenbilder in einer neuen, meist überzeugenden Auffassung vorzustellen - fielen aber bereits in die erste Spielzeit des "Schauspielhauses".

Als Minna von Barnhelm und Nora versuchte sie sich im Rollenkreis Agnes Sormas.(82) Ihre eher herbe Ausstrahlung, die auch von der Düsseldorfer Kritik häufig vermerkte Sprödigkeit ihres Timbres widersprachen dem vertrauten Bild lieblicher Anmut - und so wurden teilweise die "kindliche Unbefangenheit und anmutige Heiterkeit"(83) der Sorma vermißt -, aber dennoch fand ihre Darstellung eine äußerst anerkennende Resonanz. Hermine Körners Minna, jeden Anflug von Sentimentalität meidend, war "ein liebenswürdiges, lebensfrohes Mädchen, das sogar zum Übermut hinneigte".(84) Die 'kindlich-naive' Seite der Nora trat, verglichen mit der Darstellung Agnes Sormas, zurück, so daß der etwas unvermittelte Umschwung im letzten Akt motivierter erschien. Hermine Körner spielte die Peripetie des Stückes - Noras Erkennen der Wahrheit - in Fortsetzung thematisch ähnlich gestimmter Szenen in ihren Wiener Rollen (Eva, Martha in "Liebesheirat") zurückhaltender und stiller, als es einigen Anhängern eines theatralisch effektvolleren Stils recht war. "Anstatt der eisigen Kälte der Heldin im letzten Akt wäre wohl ein explosiver leidenschaftlicher Ausbruch verständlicher gewesen", rügte die "Westdeutsche Abendpost".(85)

In einem Brief an Direktor Lindemann (86) - datiert vom 15.6.1908 - erklärt sich Hermine Körner bereit, ihren Vertrag mit dem "Schauspielhaus" ab 30.9.1909 als gelöst zu betrachten. Sie wehrt sich gegen den "Vorwurf der Unbilligkeit" ihres Wunsches nach Ausscheiden aus dem Ensemble und erwähnt bedauernd das Ausbleiben guter Rollenangebote.

In der Tat verloren schon im Laufe der Spielzeit 1907/08 die Hermine Körner zugeteilten Rollen an Gewichtigkeit. Ihre Mitwirkung in Schwänken und Lustspielen überwog; die von ihr sicherlich angestrebten Titelrollen in "Hedda Gabler", "Candida", "Medea", die Gräfin Orsina und Rebekka West wurden weiterhin von Louise Dumont verkörpert (Anm. 87: Rollenverzeichnis).

Im Januar 1909 gastierte sie "auf Engagement" am Dresdener "Königlichen Schauspielhaus" und erhielt nach ihrem Auftreten in "Elga", "Monna Vanna" und "Glück im Winkel" (Sudermann) einen fünfjährigen Vertrag.(88) Der Intendant des Hoftheaters, Graf Seebach, der sie zusammen mit seinem Dramaturgen Karl Zeiß in Düsseldorf gesehen und die Verpflichtung nach Dresden in Aussicht gestellt hatte, erklärte Hermine Körner nach Abschluß ihres Gastspiels: "Sie haben einen Erfolg gehabt, wie man ihn nicht bei einem Gast auf Engagement, sondern bei einem Ehrengast gewohnt ist. Sie sind engagiert."(89)

V. Dresden - Hoftheater

Hermine Körner war zu einem Zeitpunkt nach Dresden verpflichtet worden, als der neue Dramaturg des "Königlichen Schauspielhauses", Karl Zeiß (90), begann, Spielplan und Ensemblebildung zu reformieren.

1914 sah der junge Kritiker Ihering das imponierende Resultat fünfjähriger intensiver Ensemblepflege durch Zeiß, als dessen "Losung" der Berliner Besucher den Begriff "gepflegtes Theater", die Abkehr vom Hoftheater-Pathos zugunsten einer "kultivierten, geschmeidigen, aber niemals ins Triviale abgleitenden Dialogkunst" erkannte. In der Aufführung von "Pygmalion" mit der Körner als Eliza und Lothar Mehnert als Professor Higgins erlebte Ihering große komödiantische Darstellungskunst und homogenes Zusammenspiel ohne "alle banalen Improvisationen bis zur Vollendung".(91)

Karl Zeiß wandte sich in seinem "Kunstprogramm"(92) in erster Linie gegen "äußerliche Rhetorik" im Darstellungsstil - zumindest im modernen Drama und Konversationsstück gelang es ihm, in seiner Einflußnahme auf die Inszenierung nur Brahm vergleichbar, seine Forderungen überzeugend verwirklicht zu sehen.

Die Verpflichtung vielversprechender, dem in Dresden bislang vorherrschenden Hoftheaterpathos fremd gegenüberstehender Darsteller half Zeiß und seinem Vorgesetzten, Graf Seebach, bei ihrem Bemühen, die Schauspielbühne zu einem wichtigen Faktor in Dresdens Kulturleben neben der weltberühmten Oper zu machen. Die junge Tragödin Maria Fein, die vielseitige Alice Verden sowie die männlichen Charakterspieler Lothar Mehnert, Alfred Meyer, Erich Ponto und Bruno Decarli waren neben Hermine Körner die ausgezeichneten Protagonisten des modernisierten Spielstils.

Für Hermine Körner aber bedeutete Zeiß' Kampf gegen leere Deklamation und die feierliche große Gebärde eine weitgehende Auflockerung der in Düsseldorf erworbenen strengen Form, die die Gefahr einer zeremoniösen Veräußerlichung in sich barg. Die nun dreißigjährige Künstlerin kam nach Dresden als eine souveräne Beherrscherin ihrer handwerklichen Mittel; eine wesentliche Steigerung im Hinblick auf Spieltechnik war kaum noch zu erwarten, die Erstarrung eines seltenen komödiantischen Temperaments zur bloßen Routine lag nahe. Die Reaktion der Dresdener Theaterkritiker auf Hermine Körners Gastspiel im Januar 1909 machte die Gefährdung, in der sich ihre schauspielerische Entwicklung zu jener Zeit befand, deutlich.

Auf Friedrich Kummer (Dresdner Anzeiger) wirkte der Gast aus Düsseldorf als die "vollendete Durchschnittsschauspielerin von heute: intelligent, routiniert, neuen Eindrücken zugänglich, eine Oberflächennatur, die außerordentlich geschickt augenblicklich herrschenden Geschmacksrichtungen zu folgen versteht". Kummer sah in "Sparsamkeit und Schlichtheit von Mienen

und Gestik", in Wien und Düsseldorf als die charakteristischen Vorzüge von Hermine Körners Spielweise gepriesen, keinen entscheidenden Fortschritt, "da die letzte Beglaubigung durch Gefühl und Phantasie fehlt". (93) Ebenso wie Kummer empfand Ferdinand Wollf, der Rezensent der "Dresdner Neuesten Nachrichten", als die auffallenden Wesenszüge im Spiel der Körner "Klugheit und routinierte Geschicklichkeit".(94) Während Friedrich Kummer sein Urteil bald modifizieren sollte, vertrat Wollf stets eine Auffassung, die in seinen Worten "man fühlt förmlich, wie hier kühl verstandesmäßig der Wirkungsgrad berechnet ist"(95) unmißverständlich umrissen wurde. Wesentlich positiver standen Paul Hermann Hartwig und Karl Reuschel (Dresdner Nachrichten und Dresdner Journal) von Anbeginn Hermine Körners Leistungen gegenüber.

Friedrich Kummer, flexibler und sachlicher in seiner Beurteilung als seine Kollegen, deren Standpunkt vom ersten Eindruck her entscheidend bestimmt wurde und damit ein für allemal festgelegt war, ist mit seinen klug analysierenden Kritiken der wertvollste Zeuge für die Tätigkeit der Körner am "Königlichen Schauspielhaus" (und später am "Alberttheater"). Trotz der starken Vorbehalte hatte er schon bei der gastierenden Künstlerin Grundzüge ihrer darstellerischen Eigenart erkannt: Einen scharfen Verstand, komödiantisches Temperament und "Sicherheit im Technischen". (93)

Als Hermine Körner wenige Monate nach ihrem Engagementsantritt die Vroni im "Meineidbauer" spielte, konstatierte der Kritiker anerkennend, daß es der Schauspielerin gelungen sei, "allein mit den Mitteln einer großen Intelligenz, einer straff und klar disziplinierten Einbildungskraft" das "Herbe und Harte einer verbitterten Mädchennatur", der ihre Erscheinung kaum entspreche, auszudrücken.(96) Hatte er einst "die psychische Dürftigkeit" ihrer drei Gastspielrollen moniert und geurteilt, sie sei keine "selbständig künstlerische Bildnerin", so überzeugte ihn zwei Jahre später die "Selbständigkeit ihrer Auffassung", als sie Lady Milford "auf die knappste, modernste und treffendste Formel"(97) brachte. Körners Milford war für Kummer "ein Stück wirklich moderner Schauspielkunst: in allem Psychologischen unwiderleglich, wenn auch unschillerisch". Er erkannte auch bei der Interpretation dieser Rolle die Kraft eines scharfen Verstandes: "Sie ging der Gestalt zu Leibe wie ein seelischer Vivisektor; kühl, überlegen, selbständig."(97)

Zu dieser Zeit fand Kummer, sie sei "wärmer und einschmeichelnder im Ton" geworden und habe sich nun dem "Ensemble besser eingeordnet". (98) Als sie drei Jahre nach ihrer Gastspiel-Verkörperung der Elga erneut in dieser Rolle auftrat, notierte Friedrich Kummer: "In jäher, stetiger Entwicklung ist sie von der gesuchten, maskenhaften Starrheit, die sie besaß, als sie zu uns kam, zu reicher, seelisch schwingender, in Auffassung und mimischem Ausdruck faszinierender darstellerischer Kunst gekommen." (99)

Wie die gesamte Dresdener Kritik nach ihrem ersten Eindruck von Hermine Körner empfahl, wurde sie vorwiegend im modernen Schauspiel beschäftigt (Anm. 100: Rollenverzeichnis). Sie begann ihr Engagement mit der Darstellung der Isot in Ernst Hardts Tristan-Version "Tantris der Narr". Der ihren Königinnen auch im Untergang stets eigene Zug von Hoheit und unbesiegbarer Größe, aber auch die "dunkle Glut hinter der scheinbaren Kälte und Unberührtheit"(101) zeichneten Hermine Körners Gestaltung aus, die in ihrer malerischen Bildhaftigkeit und der starren Unbeweglichkeit in den Augenblicken des Schmerzes noch ganz unter dem Einfluß der Düsseldorfer Spielweise stand.

Ihre Mitwirkung in Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Dramatik wie in Paul Ernsts Trauerspiel "Ninon de L'Enclos" - eine ihrer ersten von vielen Verkörperungen geistreicher Frauengestalten der französischen Geschichte -, die knapp und scharf gezeichnete Episodenrolle einer Bäuerin in Schönherrs "Glaube und Heimat", die Jennifer in Shaws "Der Arzt am Scheideweg" und schließlich ihr großer Erfolg im "Weibsteufel" ließen den Namen Hermine Körners über Dresden hinaus bekannt werden.

Die Gipfelpunkte ihrer Darstellung komplizierter und tragisch scheiternder Frauen waren aber ihre Hedda Gabler und Rebekka West in Inszenierungen, die von Karl Zeiß' Stilgefühl geprägt waren. Bereits als Gerda in "Wetterleuchten" hatte sie mit Lothar Mehnert als Partner Dresdens Rezensenten als hervorragende Gestalterin überzeugt. Ihr gemeinsames Auftreten in "Hedda Gabler" (am 6.5.1913) wurde im Sinne von Karl Zeiß zu einer Demonstration hoher Spielkultur, die bravouröses Können in den Dienst der Dichtung stellte und nicht im Alleingang glänzen wollte.

Einmütig wurde Hermine Körner als die prädestinierte Ibsen-Spielerin gefeiert.(102) Als ein Jahr später "Rosmersholm" neu einstudiert wurde, zeichnete Karl Zeiß selber für die Regie verantwortlich. Die Inszenierung, in der, neben Hermine Körner als Rebekka West, Paul Wiecke (Rosmer), Mehnert (Mortensgaard) und Meyer (Brendel) Hauptrollen spielten, wurde zu einem Glücksfall ausgewogenen Ensemblespiels. Kein falscher Ton - wie in "Hedda Gabler" noch der pathetische Theodor Becker - störte mehr in dieser Aufführung, in der Hermine Körner - nach Hartwig - "eine geschlossene Kunstleistung" bot, die "das Ergebnis hoher Intelligenz und starken Gefühls" war.(103)

Im Zusammenspiel mit Lothar Mehnerts Higgins wurde in der Spielzeit 1913/14 Hermine Körners Verkörperung der Eliza Doolittle ("Pygmalion", Premiere: 20.11.1913) zur Attraktion des Dresdener Theaterlebens. In der Inszenierung Hanns Fischers (es war die zweite dieses Stückes auf einer deutschen Bühne überhaupt), die Herbert Ihering vor allem wegen ihres nicht forcierten Humors der Berliner Einstudierung Barnowskys mit Tilla Durieux vorzog, spielte sie die Wandlung vom einfachen Blumenmädchen - das in Dresden rheinischen Dialekt sprach - zur umworbenen jungen Dame mit drastischer Komik und hinreißendem Temperament. Ihering, der die

Aufführung ein halbes Jahr nach der Premiere sah, rühmte die Körner als "eine scharfe, witzige Gestalterin" und fand es unbegreiflich, "daß Reinhardt diese Schauspielerin, in der er endlich eine eindringliche Charakterdarstellerin gewinnen würde, sich nicht holt".(104)

In einer biographischen Darstellung der Laufbahn Hermine Körners können die spektakulären Umstände ihres Wechsels vom Dresdener Hoftheater zu Reinhardts "Deutschem Theater" in Berlin, die sie innerhalb weniger Tage zur meistgenannten deutschen Bühnenkünstlerin machen sollten, nicht verschwiegen werden. Es läßt sich im Interesse einer objektiven Schilderung dieser für alle Beteiligten nicht sehr schmeichelhaften Angelegenheit leider nicht vermeiden, die sonst für eine theaterwissenschaftliche Arbeit selbstverständliche Zurückhaltung privaten Problemen gegenüber vorübergehend aufzugeben.

Hermine Körner hat in ihrem Lebensbericht (in "Schauspieler erzählen") als Grund für ihren Wunsch, Dresden zu verlassen, die einzigartige Attraktivität der Theaterstadt Berlin als Ziel und Höhepunkt in der Karriere eines Künstlers angegeben. Es ist nicht zu bestreiten, daß Hermine Körner auch in Dresden als Tragödin kaum hervortreten durfte. Zwar spielte sie in Inszenierungen deutscher Klassiker wie "Kabale und Liebe" (Lady Milford als Übernahme) und "Torquato Tasso" (Leonore Sanvitale), aber die großen dramatischen Rollen überließ man anderen Schauspielerinnen (als Ausnahme muß die Gräfin Terzky in "Piccolomini" und "Wallensteins Tod" genannt werden). Neben der Darstellung der teilweise bereits erwähnten Rollen in der modernen Dramatik überwog einmal mehr das Mitwirken als elegante Salondame in altbewährten Lustspielen (die auch Zeiß nicht völlig aus dem Spielplan verbannen konnte) oder als grotesk-komische Episodenfigur in Schwänken und volkstümlichen Stücken. Sicherlich dürfte es bei ihr Unverständnis und Opposition hervorgerufen haben, sich in Neuinszenierungen von "Othello", "Judith" und "Herodes und Mariamne" mit den Nebenrollen der Emilia, Mirza und Salome begnügen zu müssen.

Als Hermine Körner im April 1915 die Generalintendanz des "Königlichen Hoftheaters" zweimal um eine Entlassung aus ihrem Vertrag ersuchte, nannte sie als wesentlichen Grund für ihre Bitte jedoch nicht etwa unbefriedigende Beschäftigung, sondern gab an, eine Tätigkeit in Dresden sei für sie ferner unmöglich, da es "sowohl im Publikum wie vor allen Dingen an der Bühne eine Anzahl von Personen" gäbe, die ihre "persönliche Lebensführung zum Anlaß von Vorwürfen und Klatschgeschichten" nehmen würde. Außerdem widerstrebe es ihr, "mit einer bestimmten Person weiter an einer Bühne zu spielen".(105)

Hermine Körner, die Darstellerin schillernder, verführerischer Frauengestalten, stand in Dresden, wie auch schon zuvor in Düsseldorf, im Mittelpunkt jener besonderen Form der Anteilnahme, die sich weniger auf die künstlerische Leistung als vielmehr auf tatsächliche oder auch nur vermutete Ereignisse im Privatleben des Stars konzentriert. Obwohl Hermine Körner kei-

neswegs dem Typ der reklamesüchtigen Diva entsprochen haben dürfte - den die Mehrheit der Presse nach ihrem Kontraktbruch in ihr verkörpert sehen wollte -, sondern nach Aussage ihrer Bekannten stets ein sehr zurückgezogenes Leben führte, wurde in Dresden der Freundschaft der beliebten Schauspielerin mit Theodor Becker, dem ersten Heldendarsteller des "Königlichen Schauspielhauses", reges Interesse entgegengebracht. Das Ende der Beziehungen stand unter keinem sehr freundschaftlichen Aspekt und gab der Öffentlichkeit reichlich Anlaß zu pikanten Erörterungen, wie sich heute noch alte Dresdener Theaterfreunde erinnern können. (106)

Es würde zu weitführen, die Hintergründe des 'Falles Körner', der monatelang die Boulevardpresse kaum weniger als die Kriegsereignisse beschäftigte, in allen Einzelheiten zu schildern. Das Protokoll der Generalversammlung des "Deutschen Bühnenvereins" (vom Januar 1916) - in Heft 6 der "Deutschen Bühne" 1916 wiedergegeben, während Heft 2 von 1917 die endgültige Erledigung der Angelegenheit darlegt (107) - hat detailliert die Begebenheiten festgehalten.

Das Protokoll berichtigt nicht unerheblich die von Hermine Körner in "Schauspieler erzählen" gemachte Angabe, Reinhardt habe ihr kurze Zeit nach der Erneuerung ihres Vertrages mit dem Dresdener Hoftheater (108) (durch die sie um weitere fünf Jahre an das "Königliche Schauspielhaus" gebunden war) das Angebot gemacht, an das "Deutsche Theater" zu kommen. Die Initiative zu einer Verpflichtung nach Berlin ging - in diesem Punkt lassen die Unterlagen keinen Zweifel offen - von Hermine Körner aus, obwohl Reinhardt fraglos sehr interessiert an dem Gewinn der Dresdener Schauspielerin war. Gleichzeitig nahm Hermine Körner im Frühjahr 1915 sowohl mit Reinhardt als auch mit Albert Patry, dem Oberspielleiter des Berliner "Königlichen Schauspielhauses", Kontakte auf. Ihre Zielsetzung war, noch vor Auflösung ihres Dresdener Vertrages die feste Zusicherung eines Engagements zu erhalten, wozu sich die Vertreter beider Berliner Direktionen allerdings nicht bereit erklärten. Reinhardt schloß jedoch mit ihr einen Kontrakt ab, der nach Ablauf ihrer Dresdener Tätigkeit mit der Spielzeit 1919/20 in Kraft treten sollte.

Hermine Körner war aber keinesfalls gewillt, weiter in der ihr nunmehr verhaßten Dresdener Atmosphäre zu wirken. Nachdem ihre mehrfach eingereichten - durch ärztliche Atteste gestützten - Entlassungsgesuche von Graf Seebach zurückgewiesen wurden, erhielt die Dresdener Generaldirektion ein Schreiben Ferdinand Körners, in dem er den Vertrag seiner Frau mit dem Hoftheater nach einem Entscheid des Amtsgerichts "Berlin-Mitte" annullierte, da er - laut Gerichtsbeschluß - als Ehemann seine Einwilligung zur Prolongierung des Engagements hätte geben müssen.

Die Generalversammlung des "Bühnen-Vereins" kam zu dem Schluß, daß Reinhardts Interessenvertreter "offensichtlich im planmäßigen Zusammenwirken mit dem Ehepaar Körner" der Angelegenheit diese neue Wendung

gegeben hätten - eine Annahme, die durch mehrere Fakten durchaus untermauert war, jedoch nicht in allen Punkten schlüssig bewiesen werden konnte.

Am 16. Oktober trat Hermine Körner noch am "Königlichen Schauspielhaus", dessen Leitung den Berliner Gerichtsbeschluß nicht anerkennen wollte, als Gräfin Terzky in "Piccolomini" auf. Nach der Vorstellung nahm sie den Nachtschnellzug nach Berlin (109), und am nächsten Tag verdrängte die Nachricht von der "Flucht der Gräfin Terzky" in vielen Zeitungen sogar die Berichterstattung über die Kriegslage von den Titelseiten.

Hermine Körner wurde zu einer Berühmtheit ersten Ranges; die Belastung für ihren künstlerischen Ruf sollte sich als sehr groß erweisen. Ungeachtet verschiedener Interventionen Reinhardts und auch der Körner bei Graf Seebach und Graf Hülsen, dem Präsidenten des "Bühnen-Vereins" - er war nach Hermine Körners Aussage in "Schauspieler erzählen" selber sehr bemüht, sie für das von ihm geleitete "Königliche Schauspielhaus" zu gewinnen -, beantragte das Dresdener Hoftheater beim "Bühnen-Verein", Hermine Körner als kontraktbrüchig zu erklären. Das Präsidium erkannte in erster Instanz den Beschluß des Amtsgerichts nicht an, da Frau Körners Ehemann als Österreicher nicht den Satzungen des "Deutschen Bühnen-Vereins" unterliege. Reinhardt trat nach dem Urteilsspruch aus dem "Bühnen-Verein" aus, die Premiere von "Maria Stuart" mit der als kontraktbrüchig deklarierten Hermine Körner in der Rolle der Elisabeth konnte stattfinden.

Hermine Körner erkannte später die Fragwürdigkeit ihres Verhaltens an, als sie in einem Brief Graf Seebach bat, "auf rein menschlichem Wege den unseligen Streit zu beenden". Sie hoffe, in den Augen Seebachs durch den Umstand entschuldigt zu sein, "daß mein Schritt nur in Vertretung eines starken Gefühls erfolgen konnte". Dennoch sei es an ihr, zu erklären, "daß in der Wahl der Mittel, meinen Standpunkt durchzusetzen, etwas geschah, das die Ordnung verletzte". Erfreut reagierte Seebach auf diesen Versöhnungsversuch, "da er mir das Bild der von mir hochgeschätzten Künstlerin wieder rein herstellt".(110)

Dresdens Presse beantwortete Hermine Körners Fortgang mit zum Teil recht heftigen Angriffen auf die Schauspielerin. Man warf ihr Undankbarkeit gegen eine "künstlerische Leitung" vor, die ihr geholfen habe, "sich von einer einseitigen Schauspielerin zu einer Künstlerin zu entwickeln". (111) Die Verwirrung, die Hermine Körners Ausscheiden in der Spielplangestaltung hervorrief, war beträchtlich und konnte erst nach Monaten überwunden werden. Nach der Aussöhnung mit Seebach wurden die sehr persönlich gefärbten Polemiken gegen die Körner ganz eingestellt, und im Mai 1917 - als Hermine Körner erstmals wieder in Dresden auftrat - begrüßten alle Zeitungen das Gastspiel der Künstlerin ohne gehässige Anmerkungen.

Friedrich Kummer, der gewissenhafte Kommentator ihrer Dresdener Rollen, urteilte rückblickend über Hermine Körners Wirken am Hoftheater:

> "Eine moderne Schauspielerin, wie sie Dresden noch nicht gesehen, war Hermine Körner; 1909 trat sie an: geschmeidig, glänzend. Gestalten aller Art gelangen ihr; doch die Möglichkeiten, die in ihr lagen, kamen nicht zur Entfaltung. Sie hätte Dresdens große Schauspielerin werden können. Als Gastspielerin im Alberttheater kam sie zur Vollendung und zeigte, was Dresden an ihr verloren."(112)

VI. Berlin - Deutsches Theater

Fast alle Zeitungen, die ausführlich über die "Angelegenheit Hermine Körner" berichteten, erinnerten an den berühmten 'Parallelfall' von 1889, als der damalige Direktor des "Deutschen Theaters", L'Arronge, aus dem "Bühnen-Verein" ausgetreten war, um dem vertragsbrüchig gewordenen Josef Kainz das Auftreten an seinem Theater zu ermöglichen. Die theaterhistorische Reminiszenz schloß dann in der Regel mit dem Zweifel, ob sich ein solch schwerwiegender Schritt im Falle einer für das Berliner Publikum noch unbekannten Schauspielerin "aus der Provinz" lohnen würde. Walther Kiaulehn erinnerte 1952 in einem Artikel über die Künstlerin (113) an die Tage vor Hermine Körners Debüt am "Deutschen Theater", als ihr Auftreten noch in Frage stand und selbst seriöse Zeitungen einen Ton der Feindseligkeit oder zumindest kühler Zurückhaltung der unter diesem gewaltigen 'Reklamerummel' (denn verständlicherweise wertete man nicht selten die ganze Entwicklung der 'Affäre' als einen geschickten Trick Reinhardts, auf sein neues Mitglied und die Inszenierung von "Maria Stuart" aufmerksam zu machen) engagierten Schauspielerin gegenüber nicht unterdrückten. Kiaulehn: "Ein zarteres Talent hätte solche Belastungen nicht ausgehalten; die Enttäuschung des Publikums über die nachfolgende schwache Leistung wäre vernichtend gewesen."(113)

Am Tage der Premiere von "Maria Stuart" (29. Oktober 1915) drückte die "B.Z. am Mittag" die Atmosphäre höchster Spannung, die Hoffnung auf eine neue Sensation aus:

> "Heute abend tritt sie nun vor das Premierenpublikum des 'Deutschen Theaters'; sie wird die Königin Elisabeth in Schillers 'Maria Stuart' spielen, die Maria wird von Maria Fein dargestellt, die Reinhardt gleichfalls dem Dresdener Hoftheater entführt hat. Der Abend hat also eine Bedeutung, die über das rein künstlerische Interesse hinausgeht."(114)

Die Proben zu "Maria Stuart" hatten, wie später auf der Generalversammlung des "Deutschen Bühnen-Vereins" festgestellt wurde, schon Wochen vor Hermine Körners Fortgang aus Dresden begonnen. Ein Regieassistent

markierte den Part der Elisabeth.(115) Als Premierendatum wurde zunächst der 22. Oktober genannt, dann verschob man es kurzfristig um eine Woche. Reinhardt arbeitete unter Zeitdruck, da eine weitere Inszenierung der Tragödie unter der Regie Rudolf Bernauers im "Theater in der Königgrätzerstraße" angekündigt war. Das 'Wettrennen' wurde von Reinhardt gewonnen; Bernauers Einstudierung kam erst Mitte November heraus.

Das Auftreten Hermine Körners als Königin Elisabeth wurde zu einem von der gesamten Presse bestätigten Triumph für die Schauspielerin, der in seiner weitreichenden Bedeutsamkeit innerhalb ihrer Laufbahn wohl einzigartig dastand und auch nur wenige Vergleichsmöglichkeiten in der neueren deutschen Bühnengeschichte zuließ. Norbert Falk urteilte in der "B.Z. am Mittag": "Der gestrige Abend gehörte ganz Hermine Körner, die der Aufführung den Klang und die Farbe gibt und er hätte ihr auch gehört ohne den Sensationslärm des besonderen 'Falles'."(116)

In die einhellige Begeisterung über Hermine Körners Leistung als Elisabeth hatte auch Siegfried Jacobsohn eingestimmt; nach dem zweiten Mitwirken der Künstlerin in einer Reinhardt-Inszenierung - sie spielte die Beatrice in einer Neueinstudierung von "Viel Lärm um nichts" - setzten seine in ihrer gehässigen Tonart nahezu beispiellosen Angriffe gegen die Schauspielerin ein. Ihre Beatrice, die in der Erinnerung vieler Rezensenten gegen die Darstellung dieser Rolle durch die 'fraulichere' und 'weichere' Else Heims (1912 mit Bassermann als Benedikt, während Ferdinand Bonn Hermine Körners Partner war) anzuspielen hatte, war für Jacobsohn ein "überreifes Mannweib" - eine "halb freiwillig, halb unfreiwillig komische Alte", ihr Spiel eine "provinzielle Gaukelei".(117) Auch andere Kritiken machten - wenn auch in einer wesentlich höflicheren Form - darauf aufmerksam, daß die Erscheinung der Darstellerin für die junge Beatrice zu 'reif' erschiene. Fotos aus diesen Kriegsjahren bestätigen, daß aus der schlanken jungen Frau der Wiener und Düsseldorfer Zeit inzwischen eine recht stattliche Dame geworden war, der man die Verkörperung mädchenhafter Figuren kaum noch zutrauen mochte. Hermine Körners Beatrice wirkte in ihrer Spottlust kühler und aggressiver als die anmutige Else Heims. Norbert Falk schilderte:

> "Ihre spitzen Worte sitzen fest, jedes hat einen Widerhaken, und kein Hieb trifft vorbei. Blick und Ton sind die Äußerungen bewußter Frauenhaftigkeit, der nichts mehr fremd ist und die überlegen-kühl, aus gesicherter Erfahrung heraus mit den Dingen der Liebe ihren Karnevalsspott treibt."(118)

Noch massiver wurden Jacobsohns Attacken nach Reinhardts "Macbeth"-Inszenierung (Premiere: 29.2.1916). Die Darstellung der Lady durch Hermine Körner war für ihn die "bedauerliche Niete" einer insgesamt höchst bemerkenswerten Aufführung. Verständnislos nahm er die vielen Urteile enthusiastischer Zustimmung zur Kenntnis und stellte fest:

> "Nun, dann muß ich eben allein zu verhindern suchen, daß diese Sorte von leerer und trockener Geschicklichkeit sich als Menschendarstellungskunst etabliert. Daneben reißen Tragöden sich die Brust auf, und man sollte meinen, daß solch spontaner Ruck zu unterscheiden sein müßte von der Flinkfingrigkeit der Routine." (119)

In seinem Streben, Reinhardt und der Öffentlichkeit die nach seiner Meinung völlig verfehlte Verpflichtung "dieser theatralischen Kulissenreißerin" immer wieder vor Augen zu führen, verlor er in seiner Beurteilung jedes Maß und alle angebrachte Distanz.(120) Es wird nicht mehr zu klären sein, aus welchen Gründen der sonst so klug und sachlich wertende Kritiker die Körner mit seiner unverhüllten Animosität verfolgte.

Auch andere namhafte Berliner Rezensenten - vor allem Franz Köppen, Herbert Ihering, Emil Faktor und Alfred Kerr (121) - reagierten, wie sich nach der "Macbeth"-Premiere zum erstenmal mit aller Deutlichkeit zeigte, auf jedes Auftreten der ehemaligen Dresdener Hofschauspielerin mit spürbarer Reserve, aber ihre Kritik schloß auch Worte der Anerkennung nicht aus und spielte nie - wie im Falle Jacobsohns - in den Bereich persönlicher Ressentiments hinein. Es ist durchaus anzunehmen, daß ihre Beurteilung durch die 'unseriösen Umstände' der Verpflichtung Hermine Körners nicht unbeeinflußt blieb. Ausschlaggebend für die ablehnende Haltung der Berliner Kritikerprominenz war aber offensichtlich die Eigenart in Ausstrahlung, Erscheinung und Spielweise der Künstlerin, die in allen diesen Punkten nicht dem vorherrschenden Zeitgeschmack entsprach.

Nicht weniger als die unsentimentale Kühle und bezwingende Intelligenz, die als dominierende Wesenszüge in allen ihren Gestalten zum Ausdruck kamen und in Verbindung mit dem 'imposanten' Äußeren den Kriterien der populären anmutig-hilflosen Fraulichkeit konträr waren, irritierte viele Kritiker der von Hermine Körner demonstrierte Darstellungsstil.

Der Dresdener Rezensent Friedrich Kummer hat diesen zur Zeit ihres Wechsels zum "Deutschen Theater" perfektionierten Stil, der das Ergebnis einer von Anbeginn der Laufbahn sich abzeichnenden, nach Konzentrierung und Stilisierung strebenden Spielform und ihrer in Düsseldorf sowie Dresden erfahrenen Kultivierung war, prägnant charakterisiert. Nicht Einzelmomente würden im Spiel der Körner hervortreten - so schrieb Kummer -, sondern stets wahre sie "eine energisch zupackende Formkraft, die über alles Detail - und sei es das entzückendste - hinweggeht und die Gestalt selber formt. Sie verweichlicht und verschleppt nie; stets war sie höchste Intelligenz und zugleich höchster Impuls des Gefühls". (122)

Diese abstrahierende, geradlinig-vorwärtsdrängende Gestaltungsweise machte jedoch Hermine Körner zu einer Ausnahmeerscheinung im Ensemble des "Deutschen Theaters". Die meisten der führenden Darsteller der

Reinhardt-Bühne spielten den facettenreichen, in der Nuance verharrenden 'punktuellen' Stil der realistischen Schule, indem sie die stumme Aktion sowie die Zerdehnung und Zerlegung des Textes betonten. Diese farbige Darstellungsform wurde - wie die Resonanz zu den Aufführungen von "Macbeth" und "Hedda Gabler" am nachdrücklichsten beweist - von nicht wenigen Rezensenten Hermine Körners Spielweise, die den Anhängern eines reichen Ausdruckstheaters zu monoton-nüchtern, verstandeskühl und temperamentlos erschien, vorgezogen. Die außerordentlich divergierenden Bewertungen ihrer Leistungen als Lady Macbeth und Hedda Gabler resultierten - außer aus den Vorbehalten gegen die ungewohnten Rollen-Konzeptionen - in erster Linie aus dem sich offenbarenden Gegensatz zur Wirkungsweise ihrer Partner, wie besonders die partielle Bevorzugung der kraftvoll-realistischen Macbeth-Darstellung durch Paul Wegener dokumentiert.

Als die Körner im Juli 1916 in einigen ihrer Paraderollen am "Münchener Schauspielhaus" gastierte, erfaßte der Kritiker Kurt Moreck besser als die meisten seiner Berliner Kollegen das Spezifische der von Hermine Körner repräsentierten Schauspielkunst, die keineswegs - wie die im zweiten Teil der Arbeit folgenden Rollenanalysen der Elisabeth, Lady Macbeth und Aurélie zeigen - auf einer Armut an Nuancen basierte, sondern die kleinmalende Zustandsschilderung zugunsten eines dynamischen Pointillismus überwand.

> "Sie ist eine schauspielerische Intelligenz, die die reichsten Ausdrucksmittel besitzt. Nicht auf dem Wege der Analyse, sondern in temperamentvoller Zusammenfassung geht ihre Schöpfung, die aus starker Vitalität hervorbricht",

resümierte Moreck.(123) Im folgenden Jahr nannte er sie dann - in einem Vergleich mit dem unmittelbar vor ihr am "Schauspielhaus" gastierenden Ferdinand Bonn, dem Prototyp eines selbstgefälligen Virtuosentums - "nicht nur die berühmteste, sondern auch bedeutendste deutsche Schauspielerin, bedeutend durch das Fehlen jedes spekulativ komödiantischen Zuges, jeder Künstlichkeit, jeder leeren Virtuosität".(124)

Außer in Reinhardts "Macbeth"-Inszenierung trat die fundamentale Stildifferenz, die Hermine Körners Schauspielkunst von der ihrer Mitspieler unterschied, am stärksten in der Einstudierung von "Hedda Gabler" (Premiere: 16.9.1916) hervor. Julius Hart sprach von der "brennenden Kluft", die sich zwischen dem Spiel der Hauptdarstellerin - "nur noch Kopf und Intellekt, nur noch Apathie und keine leiseste Pathosstimme mehr" - in seinen großen Stillinien und dem "L'Arronge-Ton" ihrer Partner auftat. Er nannte Hermine Körner "die stärkste, kühnste und erbarmungsloseste Hedda Gabler, die über die Bühne gegangen ist" und stellte ihre Verkörperung der Gestalt über die der berühmtesten Darstellerinnen dieser Rolle (Duse, Triesch, Eysoldt, Durieux).(125)

Im Gegensatz zu anderen Kritikern hatte Hart erkannt, daß es Reinhardts Absicht war, in seiner Inszenierung vom getragenen, genrehaften Ibsen-Stil Brahms wegzukommen und - wie ebenfalls das Regiebuch (126) beweist - die Titelfigur ohne verharmlosende Züge spielen zu lassen. Während das Ensemble aber nur streckenweise die angestrebte "französisch leichte und elegante Konversation"(127) durchhalten konnte, verwirklichte die Hauptdarstellerin die Intentionen der Regie im vollen Maße. Hermine Körner spielte - zur Mißbilligung einiger Kritiker - eine bewußt harte und unsympathische Hedda. Ironisch-überlegen und verächtlich herablassend ihrer Umgebung gegenüber ging "fast ein Übermaß von Kälte" von ihr aus (128), den Rezensenten des "Lokal-Anzeigers" erinnerte sie "in ihrer strengen Linie, in ihrer fahlen und drohenden Stille" an Louise Dumont in dieser Rolle.(129)

Max Reinhardt hatte in Hermine Körner einen neuen Typus der Heldenspielerin gewonnen, der die bühnenbeherrschende Kraft der Tragödin mit einer modernen Erfassung des Rollencharakters verband. Die Hohlheit der schönklingenden Deklamation und des nur dekorativen Gestus, die den Hoftheater-Helden der Jahrhundertwende gekennzeichnet hatte, war inzwischen an vielen Bühnen einer unpathetischeren, vergeistigten Spielweise gewichen. Aber die Auflockerung des Pathos, die Hinwendung zu einer psychologisierenden, realistischen Darstellung bedeuteten auch eine allzu radikale Auflösung notwendiger formaler Spielmittel und Unsicherheit im Hinblick auf einen nun repräsentativen modernisierten Tragödienstil.

Nachdem sich Rosa Poppe von der Bühne zurückgezogen hatte und das Pathos Adele Sandrocks nicht mehr zu überzeugen vermochte, war die Vakanz im Fach der Heroine auch an Berlins ersten Theatern unübersehbar; die Bemühungen Hülsens und Reinhardts um Hermine Körner erscheinen unter diesem Aspekt nur zu verständlich. Die nun von bekannten Interpretinnen der Frauengestalten Strindbergs, Hofmannsthals und Wildes - wie Eysoldt, Triesch, Durieux, Fehdmer - dargestellten klassischen Heldinnen litten unter dem Mangel an einem für die Gestaltung dieser Rollen bis zu einem gewissen Grade unerläßlichen heroischen Format in Diktion und Gestus. Hermine Körner war für Max Reinhardt die 'deckende' Besetzung für seine umstürzlerischen Klassiker-Konzeptionen, deren Realisierung er in Ermangelung einer geeigneten Hauptdarstellerin längere Zeit hatte aufschieben müssen. Als Elisabeth, Lady Macbeth, Hedda Gabler und Lady Milford - der Julius Hart "großes, echt tragisches Gefühl" fern jeder Sentimentalität attestierte (130) - erfüllte Hermine Körner die Absichten des großen Spielleiters vollkommen und wurde mit der Verkörperung dieser Rollen - ungeachtet der Einwände mancher Berliner Rezensenten - eine führende Darstellerin des deutschen Theaters.

Der Kritiker Herbert Pfeiffer behauptete 1957 in einer Würdigung der Laufbahn Hermine Körners, "die Enthemmtheiten" Siegfried Jacobsohns hätten die Schauspielerin "aus Berlin verjagt".(131) Das entscheidende Motiv für die nur relativ kurze Spanne ihrer Zugehörigkeit zum "Deutschen Theater" dürfte jedoch in einer Entfremdung zwischen Hermine Körner und

Max Reinhardt zu vermuten sein. 1922 äußerte sie sich in München zu ihrer Arbeit unter Reinhardt, dessen unermüdliches Ringen um jedes Detail in der Darstellung auch kleiner Rollen sie als vorbildlich bezeichnete, um dann aber hinzuzufügen:

> "Obwohl sein Verlangen, auf den Proben jede Einzelheit des Spiels so exakt festzulegen, daß in der späteren Aufführung dann nach Möglichkeit alle störenden Imponderabilien ausgeschaltet sind, auch meiner Arbeitsweise entsprach, hätte ich doch gerne hin und wieder eine größere Bereitschaft zu Konzessionen an den Darsteller gesehen."(132)

Dem Naturell der Körner widerstrebte die Position starker Abhängigkeit und Unselbständigkeit zu sehr, als daß sie sich mit der Rolle eines 'Werkzeuges' in der Hand eines genialen Regisseurs hätte begnügen können. Sie wollte auch als Darstellerin mitbestimmen dürfen und sich nicht auch eine noch so zutreffende Interpretation bis in das Detail vorschreiben lassen.

Hatte Reinhardt einst seinen Lieblingsschauspieler Alexander Moissi gegen den Widerstand weiter Kreise der Berliner Kritik unbeirrbar in Hauptrollen herausgestellt, so gab er offenbar im Falle Hermine Körners den Kampf bald auf, auch erbitterte Kritiker - die wesentlich weniger zahlreich als einst bei Moissi auftraten - von der Berechtigung seiner Bevorzugung zu überzeugen.

Im Januar 1917 meldete die "Vossische Zeitung", Hermine Körner habe Verhandlungen mit Graf Hülsen aufgenommen, um nach Ablauf ihres Engagements am "Deutschen Theater" mit der Spielzeit 1919/20 an das "Königliche Schauspielhaus" überzuwechseln.(133) Das Rollenverzeichnis (siehe Anm. 134) dokumentiert, daß Hermine Körners Aufgaben an Reinhardts Bühnen ungefähr zu diesem Zeitpunkt erheblich an Format einbüßten. Wie schon zu Beginn ihrer Tätigkeit - als "Weibsteufel" und als Gerda in "Wetterleuchten" - durfte sie nun große Rollen wie Iokaste, Rebekka West, Minna von Barnhelm und Klytämnestra lediglich als Übernahme in von der Kritik kaum beachteten Repertoirevorstellungen oder allenfalls auf Tourneen des "Deutschen Theaters" verkörpern. Episodengestalten und wenige Hauptrollen in mittelmäßigen Boulevardstücken boten als Premierenaufgaben nur einen unzulänglichen Ersatz. Nur noch einmal - 1918 als Fürstin Tscheremschanowa in "Und das Licht scheinet in der Finsternis" - spielte sie unter Reinhardts Regie.

Durch Gastspielreisen, die sie alljährlich für einige Wochen vor allem an das "Münchener Schauspielhaus" und das Dresdener "Alberttheater" führten - an diesen Bühnen debütierte sie auch mehrfach in neuen Rollen (135) -, und durch ihr erstmaliges Mitwirken in einem Film (136) versuchte sie, ein Äquivalent zu ihrer wenig befriedigenden Stellung am "Deutschen Theater" zu finden.

Bereits nach Hermine Körners erstem Gastspiel in München im Juli 1916 hatte Richard Elchinger, der Theaterkritiker der "Münchner Neuesten Nachrichten", den Wunsch geäußert, "diese Persönlichkeit von starker Eigenart", die durch ihre Leistung das Ensemble mitgerissen habe, fest an das "Schauspielhaus" zu binden.(137) Im Oktober 1918 meldeten Münchener und Berliner Zeitungen, Hermine Körner habe um die Entlassung aus ihrem Vertrag mit dem "Deutschen Theater" ersucht (138), um als Pächterin des "Münchener Schauspielhauses" dessen langjährigen Direktor Georg Stollberg abzulösen.

Diese zweifellos sich schon seit längerer Zeit abzeichnende Veränderung war durch einen eklatanten Mißerfolg Hermine Körners nur noch beschleunigt worden. Sie hatte in unglücklicher Anlehnung an Sarah Bernhardt unter einer stilunsicheren Regie (Ferdinand Gregori) Racines "Phädra" (in Schillers Übertragung) gespielt. Kalkweiß geschminkt, erinnerte sie Ihering an "Stiche vergangener Tragödinnen"(139), Jacobsohn hingegen an einen "fingerdick geschminkten Bajazzo"(140). Ihr Spiel war - nach übereinstimmenden Urteilen - in jeder Hinsicht theatralisch oder - wie Stefan Großmann es ausdrückte - "überschminkt".(141)

Willi Handl tadelte:

> "Frau Körner als Phädra müht sich und reckt sich, schreit und überschreit sich - und bringt keinen einzigen Ton, der ergreift, keine Gebärde, die in Größe hinreißt oder in Bedeutung gelöst wird."(142)

Ihering monierte ihren "für den ganzen Abend unveränderlichen tiefen, falschen, geronnenen Schmerzenston". Er klagte: "Sie legte sich in die Gefühle hinein, ließ Worte dröhnen und Verse wie Paukenschläge niedergehen. Es war unerträglich."(143)

Hermine Körner verließ das Theater, an dem sie während des ersten Jahres ihres Wirkens in Reinhardts Inszenierungen Rollen gespielt hatte, die ihren Namen zu einem Begriff in der deutschen Bühnengeschichte gemacht hatten. Mit der ihr eigenen Konsequenz ignorierte sie Berlin, das unbestrittene Zentrum des Theaterlebens, für ein Jahrzehnt nahezu völlig - ein Schritt, der für die Künstlerin nicht ohne weitreichende Folgen bleiben konnte. Es mußte schwerfallen, das in Berlin unter Reinhardts Führung und im Zusammenspiel mit bedeutenden Partnern erreichte Niveau in weniger glänzender Umgebung zu halten.

VII. Virtuosin oder Menschengestalterin (1919-1934)

Ausdehnung der Gastiertätigkeit

In den fünfzehn Jahren, die zwischen ihrem Ausscheiden aus Reinhardts Ensemble und der Verpflichtung an das Staatstheater lagen, hatte sich Hermine Körner in den Augen mancher Kritiker zu einer Nachfahrin der unentwegt gastierenden Theaterberühmtheiten des vergangenen Jahrhunderts entwickelt und war nach verbreiteter Auffassung den Gefahren des Virtuosentums im weiten Maße erlegen.

Es erscheint bezeichnend für den unverkennbaren Prestigeverlust der Körner, daß Julius Bab in seinem 1926 erschienenen Buch "Schauspieler und Schauspielkunst"(144) zwar neben der längst arrivierten Prominenz auch noch reifende Talente berücksichtigt, auf die ein Jahrzehnt zuvor noch vielfach als 'Deutschlands erste Tragödin' gefeierte Hermine Körner jedoch mit keinem Wort hinweist.

In den Sätzen Wolfgang Drews'(145) spiegelt sich die vor allem im Berlin der zwanziger Jahre vorherrschende Überzeugung vom künstlerischen Abstieg der Schauspielerin wider:

> "Sie wurde eine wandernde Virtuosin, und ihren Weg begleiteten Fehden, Streitigkeiten und Reklamerummel. Die künstlerisch geführten Theater, die maßgeblichen Kritiker schrieben sie ab. Liest man von ihrem unsteten Wirken in dieser Zeit, scheint es, die große Dame der Bretter habe sich in eine grandiose Mimin verwandelt, ein unzeitgemäßes Phänomen, das mit immenser, aber kalter Könnerschaft verblüfft."

Jedoch soll diesem häufig kolportierten Urteil nicht zugestimmt werden, ohne es nicht gründlich auf seine Berechtigung hin untersucht zu haben.

Bereits in den Jahren ihrer Zugehörigkeit zum "Deutschen Theater" hatte Hermine Körner zahlreiche Tourneen unternommen, während sie vorher als vielbeschäftigtes Mitglied der Schauspielhäuser in Düsseldorf und Dresden nur selten Gelegenheit zu Gastspielen an fremden Theatern gefunden hatte. Ihre Tätigkeit als Theaterleiterin hinderte sie dann keineswegs, Wochen oder sogar Monate fern von München oder Dresden aufzutreten.(146) Bevor sie 1934 von Gustaf Gründgens an das "Schauspielhaus am Gendarmenmarkt" engagiert wurde, zog sie als gastierende Solistin oder mit einem eigenen kleinen Ensemble jahrelang durch Deutschland, die deutschsprachigen Nachbarländer, Holland, Belgien, Ungarn und den Balkan.(147)

Hermine Körner hat die nicht unbeträchtlichen Strapazen dieser Gastspielreisen auch noch als alte Frau gern auf sich genommen, für sie war das "Festsitzen an einem Ort auf die Dauer anstrengender als dieses Vagabundieren".(148) Nachdem sich ihre Annahme, in einem eigenen Theater unabhängig walten zu können, bald als Trugschluß erwiesen hatte, mochte sie als Chefin einer Tournee-Truppe ihr stets dominierendes Bedürfnis nach persönlicher und künstlerischer Freiheit noch in etwa gewahrt sehen. In einem Zeitungsinterview äußerte sie 1956 als wesentlichen Grund für ihre Reisefreudigkeit das Erleben "außerordentlich unterschiedlicher Reaktionen des Publikums" an den fast täglich wechselnden Stationen ihres Auftretens. Diese "Erfahrung mit ständig neuen Spannungen und Überraschungen" wollte sie, eine entschiedene Gegnerin langlebiger Serienaufführungen, nicht missen.(149)

Als Prinzipalin und als prominente Gastschauspielerin hatte Hermine Körner die Möglichkeit, völlig selbständig die Auswahl der von ihr zu spielenden Rollen zu treffen. Das mußte ihr, nachdem Max Reinhardt sie recht einseitig auf das Fach der Tragödin festgelegt hatte, als Vorzug erscheinen. Sie machte in der Folge von ihrem neuen Vorrecht ausgiebig und nicht immer in richtiger Einschätzung ihrer darstellerischen Wirkungsmöglichkeit Gebrauch. Hätte sie als Theaterleiterin unbedingt des korrigierenden Einflusses einer vernünftigen Beratung im eigenen Hause bedurft, so mußte sich für die Schauspielerin das Fehlen einer sie klug führenden Persönlichkeit nicht minder nachteilig auswirken. Wahrscheinlich mit Recht wurde Hermine Körner von vielen ihrer Ensemblemitglieder als eine vorzügliche Spielleiterin gerühmt (150), für ihre eigene Entwicklung konnte diese gefährliche Personalunion - Regisseurin und Hauptdarstellerin zugleich - grundsätzlich kaum von Vorteil sein. Hohes technisches Können und ein ausgeprägtes Formgefühl vermochten zwar selbst bei der Übernahme mancher ihrer Erscheinung und ihrem Alter nicht angemessenen Rolle eklatante Mißerfolge zu verhindern, konnten jedoch den jahrelangen Verzicht auf einen überdurchschnittlichen, das darstellerische Leistungsvermögen steigernden Regisseur nicht ausgleichen. Zu selten traf sie in den zwanziger Jahren auf einen Spielleiter, dessen Autorität und künstlerisches Format groß genug waren, sich gegen ihr Streben nach Selbstbestimmung zu behaupten. "Zu lange", meinte der Schauspieler Heinz Leo Fischer (151), habe ihr "fördernde Kritik" gefehlt, in der Regel habe sie die eigene Rollenauffassung an ihren Bühnen und auf Gastspielreisen gespielt.

Sologastspiele bekannter Schauspieler waren in den Jahren der Weimarer Republik auch an unbedeutenden Provinztheatern keine Seltenheit. In erster Linie die Zugkraft renommierter Künstler vermochte in dieser Zeit wirtschaftlicher Krisen noch ein großes Publikum anzusprechen. Eine Zersplitterung des Ensembles bedrohte um 1930, als die Konkurrenz des schnell populär werdenden Tonfilms den Theaterbesuch noch stärker zurückgehen ließ, selbst die führenden Bühnen. Die heute nur noch im Opernbetrieb zu konstatierende Unsitte, gastierende Stars kurzfristig ohne Proben mit dem Ensemble in eine ihnen völlig fremde Inszenierung, die ihrer eigenen Konzeption oft überhaupt nicht entspricht, 'einzubauen',

gehörte damals zum Theateralltag. Nicht jeder Star war so gewissenhaft wie Albert Bassermann, der rechtzeitig - um der Aufführung noch eine gewisse Stileinheitlichkeit zu sichern - den Bühnen seine minuziös ausgearbeiteten Regiebücher zukommen und die hauseigenen Einstudierungen auf seine Konzeption abstimmen ließ.(152)

Hermine Körner pflegte ihre Auffassung von einem Stück - und nicht nur ihrer Rolle - auch bei ihrem Mitwirken als Gast in einem fremden Ensemble durchzusetzen. Wenn sie, dies sei als Beispiel angeführt, zwischen 1917 und 1924 regelmäßig für mehrere Wochen im Juni am Dresdener "Alberttheater" in ihren Paraderollen gastierte, waren meistens die von ihr gespielten Stücke nicht im Repertoire des Theaters enthalten und mußten eigens für das Körner-Gastspiel einstudiert werden. Hermine Körner fungierte zwar dann nicht als Spielleiterin, aber sie griff - soweit es ihre Zeit zuließ - 'beratend' in die Proben ein, indem sie vor allem auf das Spiel der Hauptdarsteller ihren Wünschen gemäß Einfluß nahm, sich aber manchmal auch um Einzelheiten der Ausstattung kümmerte.(153)

Die Rezensionen - nicht nur dieser Dresdener Gastspielinszenierungen - verschweigen jedoch nicht, daß in diesen Aufführungen der Mangel ausreichender Proben und die Lieblosigkeit in der szenischen Ausführung nicht zu übersehen waren. So tadelte der Rezensent des "Dresdner Anzeigers" 1922 nach einer "Herodes und Mariamne"-Premiere mit Hermine Körner:

> "Die Inszenierung ermangelte der Sorgsamkeit. Es geht einfach nicht mehr an, den Herodes erst in einer Art Teppichbehang, (...), auftreten und ihn dann aus der Schlacht bei Aktium in einem mittelalterlichen Waffenrock zurückkehren zu lassen. Solche Unmöglichkeiten entschuldigt auch die Kürze der Zeit nicht, die zur Einstudierung zur Verfügung gestanden haben mag."(154)

Das starke künstlerische Leistungsgefälle zwischen Hermine Körner und dem Ensemble, das sich schon bei vielen Inszenierungen an den von ihr geleiteten Bühnen unangenehm bemerkbar machte, mußte bei diesen Gastspielen in der Regel noch stärker ins Auge fallen. Es ist nur zu verständlich, daß der Verzicht auf ein ausgewogenes Ensemblespiel zugunsten eines die Mitspieler zur Staffage degradierenden Startheaters sich letzten Endes auch auf das Format eines überragenden Darstellers leistungsmindernd auswirken muß. Große Schauspielkunst bedarf zu ihrer vollen Entfaltung gleichwertigen Widerparts, sie darf nicht isoliert dargeboten werden. Die Laufbahn der Körner beweist zu Genüge, daß die bedeutendsten Interpretationen der Künstlerin stets im Rahmen ebenbürtiger Partnerschaft und unter einer profilierten Regie erzielt wurden.

Als Hermine Körner im Oktober 1926 nach fast achtjähriger Abwesenheit zum erstenmal wieder in Berlin auftrat, reagierten die meisten Kritiker mit einer gewissen Betroffenheit auf die Leistung der einstigen Reinhardt-Protagonistin. Sie gastierte im "Wallner-Theater" mit Mitgliedern ihrer

Dresdener Bühne in dem für sie (von P.H. Hartwig) geschriebenen Schauspiel "Die Marionetten der Zarin", das sie erst wenige Wochen zuvor unter Otto Stoeckels Regie hatte uraufführen lassen. Zwar wurde auch teilweise die virtuose Geschicklichkeit anerkannt, mit der Hermine Körner diese neue Variante der von ihr so häufig verkörperten Gestalt Katharinas ausstattete, es herrschte jedoch der Tenor vor, daß die einst für ihre Schauspielkunst charakteristische Dezenz zugunsten einer streckenweise allzu effektsüchtigen Outriertheit gewichen sei. Herbert Ihering sprach von einer "bequem gewordenen Kunst"(155), sein Kollege vom "Berliner Tageblatt" rügte Hermine Körners "laute Theaterwirkungen für dieses fadenscheinige Libretto" und notierte: "Nur wenn sie einmal ganz gedämpft und versunken spricht ist ein Rest von Glanz und Zauber um sie." Warum diese Wiederbegegnung so enttäuschend ausfallen mußte, habe das Niveau der Aufführung erklärt:

> "Wenn Hermine Körner in acht Provinzjahren mit solchen Schauspielern wie gestern auf der Bühne stand, dann hätte ein Wunder geschehen müssen, wenn sie nicht ein wenig verkümmert wäre. Wie ihre Mitspieler sich bewegten, wie sie sprachen, traurige Beispiele, weil sie den Glanz Hermine Körners vermindert haben."(156)

Divergierende Auffassungen der Kritik

Der überwiegend negativ gefärbten Resonanz, die ihr Berliner Gastspiel bei der Theaterkritik der Reichshauptstadt fand, stehen allerdings viele Äußerungen begeisterter Zustimmung während ihrer Tätigkeit am Dresdener "Alberttheater" und im Rahmen ihrer Gastspiele an kleineren Theatern - denen häufig allzu grenzenloser Enthusiasmus folgte - gegenüber. Ein recht zwiespältiges Verhältnis zu Hermine Körners Spielweise im Verlaufe ihrer Direktionszeit am "Schauspielhaus" ist hingegen bei einigen der führenden Münchener Rezensenten zu beobachten. Aber selbst die schärfsten Kritiker ihrer schauspielerischen Eigenart Hermann Sinsheimer und O.F. Schöpf - die auch am erbittertsten jahrelang gegen ihre Theaterführung opponierten - waren sich mit den Anhängern der Körner wie Hermann Esswein und Hanns Braun einig, daß München mit ihrem Fortgang nun seine erste Schauspielerin verloren habe und die von ihr verkörperten Gestalten im Gegensatz zu ihrer Theaterleitung in bester Erinnerung bleiben würden.

Die im Anhang zitierten Charakterisierungen Hermine Körners durch Sinsheimer und Schöpf trafen genau die Auffassung der Gruppe von Rezensenten, die dieser Künstlerin zwar eine blendende Technik und intelligente Gestaltung zuerkannte, ihre Darstellung aber als niemals wirklich ergreifende Resultate einer kühl kalkulierenden Verstandeskunst einstufte und diesen vermeintlichen Mangel nicht selten aus fehlenden menschlichen Qualitäten gefolgert sehen wollte.(157) Die Münchener Kritiker hatten

sich damit zu einem Eindruck bekannt, der vereinzelt schon während der frühen Stationen in Hermine Körners Laufbahn zum Ausdruck gebracht worden war, der in Dresden dann von J.F. Wollf mit Entschiedenheit verfochten wurde, und den in den Jahren ihres Wirkens am "Deutschen Theater" prononciert Emil Faktor - "man bleibt doch innerlich immer kühl und unangefochten"(158) - vertrat.

Bevor versucht werden soll, aus der Vielzahl der vorliegenden Rezensionen die Berliner und Münchener Vorwürfe, Hermine Körner sei in den Jahren ihrer künstlerischen Unabhängigkeit der Tendenz zur Veräußerlichung ihrer Kunst erlegen, durch detaillierte Angaben zu stützen oder in Frage zu stellen, scheinen an dieser Stelle einige grundsätzliche Bemerkungen zu der über Jahrzehnte Hermine Körner begleitenden Klassifizierung ihrer Kunst als 'spekulatives Virtuosentum' angebracht. Den Verfechtern dieser These stand stets eine nicht minder prominente Partei gegenüber, die Hermine Körners eminente Beherrschung ihrer Spielmittel und die spürbare geistige Durchdringung ihrer Rollen keineswegs als geschickt berechnete Theatralik empfand, sondern ihre Gestaltungen als durchaus ergreifend und mitreißend schilderte. Monty Jacobs sei mit seinem Ausspruch über Hermine Körner stellvertretend für viele seiner Kollegen zitiert: "Alles, Gefühl und Geste, Disziplin der Sprache und Kraft des Ausdrucks, ist bei ihr mehr als virtuose Kunst, es ist Seele und tiefste menschliche Magie."(159) Der Dresdener Kritiker Friedrich Kummer, der die Gelegenheit hatte, über zwei Jahrzehnte die Entwicklung Hermine Körners zu verfolgen, revidierte nie seinen ersten nachhaltigen Eindruck, "aus ihrer Darstellung spricht eins: Verstand und abermals Verstand"(160), aber diese zunächst als Manko empfundene Eigenart der Schauspielerin hinderte den Kritiker bald nicht, ihre hohe Spielkultur zu bewundern. Kummer hätte sicher seinem Düsseldorfer Kollegen H.W. Keim entschieden zugestimmt, der 1930 - nach einem Gastspiel der Körner als Herzogin von Marlborough - feststellte: "Es war ein Genuß, den man sehr selten hat: einen Bühnenkünstler bei der Arbeit, einen klaren Kunstverstand im Gestaltungsvorgang beobachten zu können."(161) Selbst wenn Kummer, wie viele andere Rezensenten auch, die Künstlerin in Rollen wie Dumas' "Kameliendame" - die er in Hermine Körners Darstellung zu wenig 'romantisch' fand - oder Shaws "Candida" - deren warmherzige Fraulichkeit die Körner nach vorherrschender Ansicht durch ein Zuviel an Verstandeskühle nicht traf, so daß Kummer hier "mehr ein Erledigen als ein Erfüllen einer künstlerischen Aufgabe"(162) bemerkte - nicht ganz am richtigen Platz sah, störte ihn die sichtbar demonstrierte Mechanik des Spielens nicht, denn - so erkannte Kummer - "man merkt auch das Bestreben, die Virtuosität, die minder große Künstler z e i g e n , mit Grazie hinter Andeutungen zu verbergen." (162)

Natürlich läßt sich nachträglich nicht mehr entscheiden, ob Hermine Körner in den Jahren zwischen 1915 und 1940 lediglich - wie Ihering sie sah - "eine Technikerin ersten Ranges - eine artistische Könnerin" war, die ihre Rollen "hervorragend repräsentierte, aber nicht eigentlich gestaltete"(163),

oder ob nicht vielmehr das Spezifische in Darstellungsstil und Ausstrahlung allzu sehr dem Zeitgeschmack widersprach, als daß man die ihre Leistungen ständig verfolgenden Epitheta der 'seelenlosen Virtuosität' und 'oberflächlichen Routine' nicht mit einiger Skepsis aufnehmen sollte.

In den Stimmen rückhaltloser Bewunderung wie auch in den Äußerungen einschränkenden oder gar entschieden ablehnenden Inhalts ist im Falle Hermine Körners über Jahrzehnte eine Divergenz in der Beurteilung einer künstlerischen Darbietung festzustellen, die letztlich wohl in einer sehr subjektiv ausgerichteten und nicht immer in sachlichen Bereichen spielenden Bewertung durch den Rezipienten begründet war.

Theoretiker der Schauspielkunst neigen häufig der - in ihrer Grundhaltung zwar gültigen, jedoch auch zur Simplifizierung führenden - Auffassung von der Polarität einer identifizierenden, bekennenden Spielweise und einer überwiegend vom Intellekt geprägten, distanzierenden Darstellung zu. Es ist eine in der Theatergeschichte immer wieder zu beobachtende Tatsache, daß das gleichzeitige Wirken bedeutender Repräsentanten dieser gegensätzlichen Gestaltungsrichtungen Kritiker wie Theaterbesucher in zwei Lager spaltet. Den wohl berühmtesten Präzedenzfall bot um die Jahrhundertwende das Gegenspiel der verinnerlichten sogenannten Bekenntniskunst und der virtuosen Brillanz - wobei diese Bezeichnung ohne abschätzigen Nebensinn zu verstehen ist - in den Gestaltungen Eleonora Duses und Sarah Bernhardts. Viele Kritiker entschieden sich wie Alfred Kerr für das 'Naturspiel' der Duse und stimmten dem Berliner Starrezensenten zu, der die Französin eine "berückende Macherin" nannte, bei der "niemand für eine halbe Minute das glänzend Zurechtgelegte des Spiels vergißt".(164)

Hermine Körner, die wegen ihrer exzellenten Sprechtechnik und der souveränen Sicherheit im Einsatz ihrer reichen Spielmittel vielfach als Nachfolgerin der Bernhardt bezeichnet wurde, vertrat wie kaum eine zweite deutsche Schauspielerin unseres Jahrhunderts das Ideal formal gebändigter, intellektbetonter Schauspielkunst. Distanzgebietende Geistigkeit, die sich vor allem widerspiegelte in der der sinnvoll gliedernden Textbehandlung, eine fast männlich anmutende Energie - unterstrichen durch das dunkle Timbre ihrer oft spröde und geborsten wirkenden Stimme - und die 'königliche' Eindrücklichkeit ihrer Erscheinung, die sie für die Herrscherinnen im Thronsaal und Salon im gleichen Maße prädestinierte, waren die dominierenden Komponenten ihrer schauspielerischen Wirkung. Sie schlossen anmutige, sanfte Weiblichkeit, die Töne warmer Herzlichkeit und liebenswürdiger Verbindlichkeit weitgehend aus.

Es erhebt sich die Frage, wieweit die stereotypen Einwände gegen die angebliche theatralische Veräußerlichung ihres Spiels wirklich als Kriterium seriöser Kritik akzeptiert werden können, wenn man feststellt, daß die maßgeblichen Verfechter dieser Auffassung in ihren Rezensionen immer wieder ein unübersehbares Zeugnis ablegen für die einseitige Bevorzugung eines bestimmten Wunschbildes von vorbildlicher Schauspielkunst. Kerr

und Jacobsohn, die beiden wohl prominentesten Gegner Hermine Körners unter den Kritikern, schätzten den "leuchtenden Seelenschauspieler"(165), in dessen Darstellung sie den 'Naturlaut' bemerkten. Sie gaben (wie auch Ihering, Faktor, Wollf, Sinsheimer, Schöpf, Bab und Polgar) der Spiel- und Wirkungsweise Agnes Sormas, Else Lehmanns, Lucie Höflichs, Lina Lossens und Käthe Dorschs, denen sie das vielmißbrauchte und recht verschwommene Prädikat 'Menschendarsteller' zugestanden, eindeutig den Vorzug gegenüber der - ihrer Meinung nach - ernüchternden Dominanz von Technik und Kunstverstand im Spiel berühmter Fachkolleginnen Hermine Körners wie Louise Dumont, Gertrud Eysoldt, Maria Fein, Agnes Straub und Tilla Durieux (166). Hinter dieser Unterscheidung darstellerischer Wesensart, die man durch die fragwürdigen Kontrastbegriffe Natur-Virtuosität, Hingebung-Distanz, Seele-Verstand zu umreißen pflegte, ist schließlich auch die Neigung zu erkennen, Stil und Wahrheit als sich einander ausschließende Gegensätzlichkeit zu betrachten, sich gegen Spielkultur und Geist und damit auch gegen den Heldendarsteller sowie seine pathetische, Stilisierung implizierende Ausdrucksform, die von ihren Gegnern als artifiziell und aufdringlich-theatralisch empfunden wurde, auszusprechen.(167)

Diese ausführliche Erörterung war notwendig, weil sie nicht nur Entscheidendes über die Schauspielerin Hermine Körner und ihre Wirkung auf den kritischen Zuschauer aussagt, sondern unbedingt einer Darstellung ihrer 'Virtuosenzeit' vorausgeschickt werden mußte, um die nur bedingte Glaubwürdigkeit einer bestimmten Seite der Kritik evident zu machen.

Hermine Körners Bevorzugung der Effektdramatik

Mehrere Argumente scheinen a priori für die Berechtigung des Vorwurfs zu sprechen, die Körner sei in den zwanziger Jahren eine selbstherrliche Primadonna der Schauspielbühne geworden, die keine ebenbürtige Attraktion in ihrer Nähe geduldet habe. Die Auswahl ihrer Rollen, in der das Gebiet der klassischen Tragödie nun weit zurücktrat hinter der Favorisierung einer effektbetonten Trivialdramatik und des banalen Konversationsstücks, erinnert stark an das Repertoire berühmter Schauspielerinnen vergangener Jahrzehnte, wie vor allem Sarah Bernhardts. (Rollenverzeichnis s. Anm. 442, 458, 465.) Hermine Körner griff zurück auf altbewährte Kulissenreißer früherer Darstellergenerationen, indem sie Stücke von Scribe, Sardou, Dumas, Brieux, Hamsun und Sudermann an ihren Bühnen wiederaufführen ließ und auch in ihr Gastspielrepertoire übernahm. Außerdem überwogen Produkte zeitgenössischen Unterhaltungstheaters, die vorwiegend Gelegenheit zur Darstellung berühmter Frauengestalten der Geschichte boten und in einigen Fällen sogar (Hartwigs "Marionetten der Zarin" und "Die Neuberin" sowie Prechtls "Jenny Lind") auf Anregung der Körner für sie geschrieben worden waren - ein in jenen Jahren häufig zu beobachtender, für die wieder gewachsene Relevanz des 'Stardarstellertums' bezeichnender Vorgang.

Im Zentrum der Handlung fast aller in dieser Zeit von Hermine Körner geförderten Stücke stand absolut dominierend die weibliche Hauptfigur, selbst dem männlichen Gegenspieler war eine eher untergeordnete Funktion in der Dramaturgie des Spielablaufs zugewiesen, während alle anderen Rollenträger meist nur als Folie dienten. Das Interesse des Publikums mußte sich also völlig auf das Schicksal der Heldin konzentrieren, das in der Tat stets durch außergewöhnliche Ereignisse geprägt war. Dieses Rollenfeld, das sich zwischen dem Amoureusen und dem Heroischen in seiner trivialen Form ausbreitet, lieferte Hermine Körner - wie sie es einmal ausdrückte - "kaltes, aber echtes Theater, das die Menschen packt, ihnen ins Innerste greift".(168) Hier fand sie "Spannungen, Gegensätze, Probleme" vor, wie sie sich komödiantische Spiellust nur wünschen mochte. Auf dem Reiz der spektakulären Kontrastkonstellationen beruht die Anziehungskraft der Effektdramatik für Zuschauer wie Schauspieler. Dieses Genre in seiner krassesten, reißerischen Gestalt erlaubt eine sonst kaum verlangte Entfaltung vielseitiger Ausdrucksmöglichkeiten; es handelt sich hierbei sicher um 'dankbare' Aufgaben, aber nur ein erstklassiger Künstler wird die ständig drohende Nähe melodramatischer Theatralik vergessen machen können.

Hermine Körner vermochte ihre virtuose Spielkunst unter Beweis zu stellen, wenn sie als Kameliendame die Veränderung von der erfahrenen, frivolen Halbweltdame zur liebenden und leidenden Frau oder in Sardous "Fedora" den jähen Umschlag von haßerfüllter Rachsucht zur verzehrenden Liebesleidenschaft darzustellen hatte. Das Nebeneinander extremer Handlungs- und Gefühlsmomente bei Dumas und Sardou wurde aber noch übertroffen in Bissons Schauspiel "Die fremde Frau", dessen Mischung aus Rührstück und Sensationsdramatik nicht weit von den publikumswirksamen Erzeugnissen des Stummfilms entfernt war. Jacqueline Fleuriot, die als junge, verwöhnte Frau Mann und Kind verläßt, 'von Stufe zu Stufe sinkt', die Geliebte und dann die Mörderin eines Schurken wird, vor Gericht von ihrem inzwischen erwachsenen Sohn verteidigt wird und nach erfolgtem Freispruch versöhnt mit ihrem Schicksal stirbt, wurde für viele Jahre Hermine Körners meistgespielte Erfolgsrolle.

Aber nicht nur im spannungs- und gefühlsbetonten dramatischen Schauspiel, sondern auch im - nun allerdings seltener gespielten - Lustspielfach lockten kontrastreiche Spielzüge zu Meisterstücken verblüffender Verwandlungsfähigkeit. Sardous "Madame Sans-Gêne" und Lengyels Komödie "Antonia" weisen als gemeinsames Hauptthema die immer effektsichere Wandlung einer einfachen Frau zur mondänen großen Dame auf. Sie ließen Hermine Körners Begabung für drastische Komik ebenso wie die ihr eigene Note damenhafter Vornehmheit hervortreten, wenn aus der resoluten Wäscherin Cathérine die staatskluge Herzogin von Danzig wurde oder wenn die tüchtige, aber etwas schlampige Gutsbesitzerin Antonia sich später in einer eleganten Budapester Bar als versierte Chansonsängerin - die Körner trug dann stets die aktuellen 'Schlager' wie etwa "Valencia" vor - präsentierte. Daß Hermine Körners Anhänger in München und Dresden

die Künstlerin - wie der Publikumszuspruch zeigte - in diesen wirkungsvollen Starrollen zu sehen wünschten, mag als ein Argument zur Verteidigung dieser unbestreitbaren Politik komödiantischen Selbstgenusses angeführt werden.

Der Nimbus der 'femme fatale' umgab die Körner; als unnahbare Majestät und als große Diva strahlte sie ebenso wie in den Salonkomödien Wildes, Scribes, Molnárs, Lengyels und Verneuils die Aura der erfolggewohnten Männerbesiegerin aus. Sie verkörperte den Typ der reifen, aktiven Frau, die - wie Sinsheimer es formulierte - "das Erotische mit dem Männlichen in der Frau zur Synthese verarbeitet".(169) Mit überlegener Ironie und dennoch damenhaftem, völlig unsentimentalem Charme ihre Umgebung schon geistig beherrschend, zeichnete ihre Liebhaberinnen zudem die Note des geheimnisvoll Abenteuerlichen aus, wie besonders im Falle ihrer Lady Frederick in Somerset Maughams gleichnamiger Komödie.

Betrachtet man Rollenfotos der Körner aus den zwanziger Jahren, so erscheint kaum verständlich, daß es dieser nicht mehr jungen und keineswegs schönen Frau in einer Zeit, in der der Filmstar zum vergötterten Schönheitsidol wurde, offenbar mühelos gelang, dem Publikum überzeugend die Illusion begehrenswerter Attraktivität zu vermitteln. Hanns Braun, der Theaterkritiker der "Münchener Zeitung", nannte ihre Fähigkeit, über ihre natürlichen Handikaps zu triumphieren, einen "Sieg der Anmut und des Geistes". Sie habe es vermocht,

> "in gesellschaftlichen Rollen, wo so viel auf Erscheinung ankommt, eine gewisse Neigung zur Stattlichkeit höchst anmutig zu überwinden, nicht nur durch geschmackvolle Kostümwahl, sondern indem sie sich gleichsam in Bewegung auflöste, mit schlanker Geste und schlagendem Wort völlig vergessen machend, daß sie andrerseits kein junges Mädchen mehr war."(170)

Ein außergewöhnlicher Kunstverstand und einfühlende Phantasie erlaubten Hermine Körner, ihr eigentlich wenig adäquate Rollen geschickt ihrer persönlichen Eigenart anzupassen, so daß sie häufig stärkere Wirkungen erzielte, als es einer treffenden Besetzung möglich gewesen wäre. Die literarische Vorlage erschien dann unter einem neuen Aspekt, festgewurzelte Vorstellungen von einem Rollenbild gerieten durch ihre Interpretation ins Wanken. "Ein schauspielerisches Ingenium bezwingender Art ward fühlbar, auch wenn die äußere Erscheinung die Illusion manchmal nicht deckte. Eine Darstellerin des Geistes darf man sie nennen", entschied Friedrich Kummer.(171)

Die Theatergeschichte bietet Beispiele in Fülle, die zeigen, wie die schöpferische Natur und die Persönlichkeit großer Darsteller eine literarisch unerhebliche Angelegenheit in die Region eines Kunstwerkes erheben können. Auch Hermine Körner bewies nach Ansicht vieler ihrer Kritiker diese Gabe

nachdrücklich genug durch ihr erfolgreiches Bemühen um eine Neugestaltung zum theatralischen Klischee gewordener Rollenvorlagen der Pseudodramatik (Kameliendame, Magda in "Heimat", Pompadour in Brachvogels "Narziß").

Nicht in den Szenen des großen dramatischen Affektes, sondern im plötzlichen Verstummen, in einer einfachen Geste oder im Augenblick verhaltenen Schmerzes hatte Hermine Körners Spiel in diesen Modellfällen leerer Theatralik, die man gemeinhin als die gegebenen Anlässe zur Demonstration stupender artistischer Könnerschaft ansieht und in denen alles auf äußere, laute Wirkung berechnet zu sein scheint, seine stärksten Augenblicke. Als die berühmte schwedische Sopranistin vermochte Hermine Körner in dem gefühlvollen Schauspiel "Die Nacht der Jenny Lind" (von R. Prechtl) allein durch ihre Haltung und eine winzige Aktion - sie streift sich die Handschuhe über - das Schicksal der alternden Frau, die von ihrem jungen Geliebten Abschied nimmt, sichtbar zu machen. Münchener - und später auch Dresdener - Kritiker wurden an den Monolog der Marschallin aus dem "Rosenkavalier" erinnert, und Hugo von Hofmannsthal schrieb der Künstlerin nach einer Aufführung im "Münchener Schauspielhaus":

> "Wie reich sind Sie doch! Wie reich an Gebärden -
> welche Kraft vermögen Sie doch in eine einzige kaum
> definierbare Gebärde zu legen: So das Da-Stehn und
> Handschuh-Anziehn. Was lag da alles drin: Stolz und
> Heldenmut und ein verzweifeltes Herz!"(172)

Man wird den Rezensionen recht geben müssen, die der Fünfzigjährigen vorhielten, Rollen, die mädchenhafte Anmut und jugendliches Temperament verlangten, nur unzureichend gerecht geworden zu sein. Für die Frauengestalten Bahrs und Schnitzlers, die sie auch jetzt noch hin und wieder spielte, fehlte ihr ebenso wie für die kapriziös-charmante Lady Cicely (in Shaws "Kapitän Braßbounds Bekehrung") die hier unerläßliche Ausstrahlung ungekünstelter Herzlichkeit und liebenswerter Naivität. Sie wirkte dann in Spiel und Erscheinung zu gewichtig. Ihre im Vorspiel zu Presber/Steins Schauspiel "Liselott von der Pfalz" demonstrierte ausgelassene Munterkeit der jungen Prinzessin mag zu Recht als forciert getadelt worden sein, und auch in den Hosenrollen der Porzia und der Donna Juana mußte der Vergleich mit der jungen, grazilen Elisabeth Bergner - die diese Gestalten kurz zuvor auf der Bühne und im Stummfilm verkörpert hatte - für viele Betrachter nicht zum Vorteil Hermine Körners ausfallen. Und doch offenbarten gerade diese Aufführungen des "Kaufmanns von Venedig" und Molinas "Don Gil von den grünen Hosen" - beide gegen Ende ihrer Dresdener Direktionszeit herausgebracht -, mit welchem Feingefühl und künstlerischen Takt die Körner aus offensichtlichen Nachteilen überzeugende Vorzüge zu machen verstand. So wirkte sie in den Verkleidungsszenen im Gegensatz zur Bergner "nicht weich und melodisch wie ein Knabe, sondern laut und rauh wie ein Mann".(173) Das Regiebuch zu ihrer Inszenierung des "Kaufmanns von Venedig" dokumentiert, wie Hermine Körner durch kluge Textstriche ihrer Darstellung der schelmi-

schen Porzia weitgehend die Züge necklustigen, mädchenhaften Übermuts nahm und die Gestalt ihrer reifen Fraulichkeit anpaßte.(174)

1916 hatte der Kritiker Ernst Heilborn nach Hermine Körners Auftreten als Lady Macbeth am "Deutschen Theater" geschrieben:

> "Frau Körner besitzt eine arge Feindin, und die heißt Routine. Routine verführt sie vielfach, dem Augenblick zuliebe das schwere und starre Charakterkleid abzustreifen und nebensächlichen Wirkungen nachzuhasten. Dann steht sie unversehens auf improvisierter Provinzbühne und deklamiert."(175)

Ein Nachlassen in der konzentrierten Vermittlung des Textes, wie es gelegentlich noch in Hermine Körners Altersdarstellungen - so vor allem in manchen Passagen der Fürstin Isabella in der Rundfunkeinrichtung der "Braut von Messina"(176), in denen die Künstlerin sich von einem monoton und störend routiniert klingenden Pathos nicht freimachen konnte - zu verspüren war, eine Tendenz zur dekorativen Oberflächenwirkung wurden von der Kritik der zwanziger Jahre bei ihrem spärlicher gewordenen Auftreten im klassischen Drama häufig konstatiert.

Präzisere Angaben lassen erkennen, daß sie die in früheren Jahren so beispielhafte Wahrung der Stileinheitlichkeit in der Verkörperung einer Figur nunmehr manchmal aufgab, um theatralisch grellere Effekte zu erzielen. Der Münchener Kritiker G.J. Wolf monierte an ihrer Darstellung der Mariamne - neben der Gräfin Orsina (München 1922) und Goethes Iphigenie (Dresden 1928, Regie: H.W. Philipp) die wichtigste der von Hermine Körner während ihrer Direktionsjahre neu in ihr Repertoire aufgenommenen Rollen -, sie habe ihre lange Zeit diszipliniert eingehaltene Konzeption der in ihrem Schmerz versteinerten Königin in der Szene mit Soemus (IV,3: Mariamne erfährt durch ihn von Herodes' Mordbefehl) plötzlich durchbrochen und einen "wahnsinnigen Ausbruch und Schreikrampf" gespielt, der "psychologisch und künstlerisch zu unvermittelt erscheinen mußte".(177)

Wenn vor allem einige Münchener Rezensenten Hermine Körner hin und wieder vorwarfen, sie habe unter Betonung überholt anmutender Theatralik im 'Heroinenstil' geglänzt, so ist aus diesem Urteil nicht zuletzt auch eine aktuelle Frontstellung gegen den von dieser Schauspielerin vertretenen Darstellungsstil herauszulesen. Carl Zuckmayer, der die Körner als Tragödin am "Schauspielhaus" in den Rollen der Medea, Mariamne und Elisabeth sah, erinnert sich:

> "Für unser Gefühl, für die damals sehr junge Generation repräsentierte Hermine Körner allerdings einen Theaterstil, den wir als etwas altmodisch und nicht unserem Zeitgefühl gemäß empfanden."(178)

Nach Jahrzehnten der Wirklichkeit nachzeichnenden Charakteranalyse mit ihrer nuancierten Ausführlichkeit bekannte man sich wieder zur Stilisierung und zu Pathosformen, die jedoch wenig mit der klassischen Harmonie der Hoftheater-Tradition gemeinsam hatten. Der Schauspielstil des expressionistischen Theaters war dynamischer und erstrebte eine fast ekstatisch wirkende Ausdrucksintensität. Den Anhängern dieser übersteigerten Spielweise mußte Hermine Körners Kunst als antiquierter Formalismus erscheinen, als eine als zu formbewußt und verhalten abgelehnte Variante der überwundenen Hoftheater-Pathetik.

Nicht zu bestreiten ist jedoch, daß das Mittelmaß ihrer Mitspieler sich in den Klassikerinszenierungen ihrer Bühnen besonders gravierend bemerkbar machte und folglich auch auf das Niveau der Protagonistin drücken mußte, wie auch Friedrich Kummers Vermutung - 1926 nach einer mißlungenen Einstudierung von "Antonius und Kleopatra" (Regie: A. Noller) ausgesprochen -, die Bevorzugung des modernen Unterhaltungsstücks "mit seinem bunten Reigen tagfälliger Gestalten" habe sie die "völlige Versenkung in die Aufgaben klassischen Stils" nicht finden lassen (179), wohl auf viele ihrer damaligen Leistungen im Versdrama zugetroffen haben dürfte.

Tatsächlich konnte eine Konzentrierung auf die Darbietung banalen Konfektionstheaters in Verbindung mit ihrer Position als jeder Führung ledigen Solistin nur eine Reduzierung des Leistungsvermögens zur Folge haben. Sie mußte sich äußern in einem Nachlassen in der einst vorbildlich straffen Formkraft ihres Spiels, das nun hin und wieder auch einer blendenden Augenblickswirkung sich nicht versagte. Die nur dem außergewöhnlichen Schauspieler eigene Fähigkeit, stets Publikum und Bühne zu beherrschen, wird als Routine gelegentlich zu bewußt und spürbar eingesetzt worden sein.

Da jedoch zahlreiche Kritiken immer wieder betonen, sie habe gerade in der Domäne des vielgeschmähten Virtuosen, dem Effektstück, den Besitz reicher Spielmittel nicht als spektakulären Bravourakt brillieren lassen, sondern ihn überwiegend in den Dienst intelligenter Interpretation zum Vorteil der gespielten Mediokrität gestellt, kann einer eindeutig negativ ausgerichteten Bewertung dieser Phase in Hermine Körners Laufbahn kaum zugestimmt werden.

Die Jahre des Fachwechsels

In seinem Buch "Gustaf Gründgens - eine Biographie" schildert Curt Riess die Begegnung des neu ernannten Intendanten des Berliner "Staatlichen Schauspielhauses" mit Hermine Körner, deren Verpflichtung eine seiner ersten Amtshandlungen werden sollte.

> "Als sie vor ihm stand, erschrak er über die Frau, die so unwahrscheinlich schnell gealtert, die viel zu dick geworden war, der nichts mehr am Leben zu liegen

schien. Er erklärte, er würde sie sofort engagieren, aber: ''Sie müssen wieder werden, wie Sie gewesen sind. Zuerst einmal gehen Sie zu einem Zahnarzt ..'' Sie hatte kein Geld dafür. Er ließ ihr, eine seltene Ausnahme, einen größeren Vorschuß überweisen."(180)

Riess weist auf die Zeit der Weltwirtschaftskrise hin, die zwangsläufig auch katastrophale Auswirkungen auf das Theaterleben hatte. Der Schriftsteller behauptet, für Hermine Körner sei dies eine "schlimme Zeit" gewesen: "Sie gastierte bald hier, bald dort, sie hatte nicht mehr genug Geld, um zu leben, geschweige denn sich richtig anzuziehen. Ihre Freunde fürchteten, sie habe sich selbst aufgegeben."(180)

Aus Curt Riess' Angaben folgern zu wollen, Hermine Körner habe in den Jahren vor ihrer Rückkehr nach Berlin sich mit Gastspielen an zweitrangigen Provinzbühnen begnügen müssen, wäre jedoch verfehlt. Falls sie tatsächlich große finanzielle Schwierigkeiten zu überwinden hatte, lag dies wohl hauptsächlich an ihrem aufwendigen Lebensstil und kaum am Mangel an - natürlich in Relation gesehen zur allgemeinen aktuellen Notlage - guten Engagements.

Gastspielreisen mit einem eigenen Ensemble waren allerdings nach 1930 kaum noch realisierbar. Heinz Leo Fischer, der zusammen mit der Körner das "Alberttheater" verlassen hatte und in den folgenden Jahren viel mit ihr als Regisseur und Partner arbeitete, gab an, daß sich nur noch selten Finanziers für Tourneen gefunden hätten, zumal "Hermine Körner für die Mehrheit der führenden Theaterleute - so auch die Agenturen - als unzuverlässig und zahlungsunfähig galt".(181) Man habe sie allgemein ohne Kenntnis der tatsächlichen Umstände für das Scheitern ihrer Direktionstätigkeit allein verantwortlich gemacht.

Anfang 1930 unternahm Hermine Körner zum letztenmal mit einer von ihr geleiteten Truppe eine Gastspielreise durch West- und Süddeutschland. Sie spielte die Herzogin von Marlborough ("Glas Wasser") und begeisterte - nach jahrelanger Abwesenheit von Düsseldorf - vor allem bei ihrem Auftreten an Dumont-Lindemanns "Schauspielhaus". Nach wie vor - meinte der Rezensent des "Stadt-Anzeigers" - dominiere bei Hermine Körner "trotz aller Variationen die konzentrierte Einheit ihres Spiels, zu der sie alle Verzierungen zurückführt".(182)

In der Folgezeit begann die Reihe der Sologastspiele an privaten und städtischen Bühnen. So trat sie wiederholt für einige Wochen an ihren ehemaligen Theatern in München und Dresden auf, zählte zu den prominenten Gästen des "Frankfurter Neuen Theaters" und verpflichtete sich, zum erstenmal für Oktober 1931, alljährlich zu einer mehrwöchigen Tätigkeit an dem unter Otto Werthers Leitung stehenden Leipziger Schauspielhaus, das ihr 20 % der Einnahmen zusicherte (183). Vor allem kam es nunmehr im Gegensatz zu ihren Gastspielgepflogenheiten der zwanziger Jahre mehr-

fach zu einer Zusammenarbeit mit Schauspielern und Regisseuren der ersten Garnitur. Zum erstenmal war das Ende 1930 der Fall, als sie im Landestheater Darmstadt in Carl Eberts Inszenierung von Bruckners Schauspiel "Elisabeth von England" - die zum gleichen Termin wie die offizielle Uraufführung am Berliner "Deutschen Theater" stattfand - die Titelfigur neben Joseph Keim (Philipp von Spanien) und Werner Hinz (Essex) darstellte. Dankbar hatte sie diesen neuen Part begrüßt:

> "Da ist endlich wieder einmal eine Rolle für eine Frau in meinem Alter. Es gab ja in der modernen Theaterliteratur keine rechten Frauenrollen mehr - oder man muß zurückgreifen bis Strindberg und Ibsen. Alles spätere war mehr oder weniger beherrscht vom Girltyp." (184)

Wenn man wohl mit Recht eine Krise im Leben Hermine Körners während dieser frühen dreißiger Jahre vermutet, dann ist der Grund hierzu offensichtlich nicht in einer Minderung des Erfolges zu suchen. Die Kritiken bestätigten ihr nach wie vor ihren außerordentlichen darstellerischen Rang, das Zusammentreffen mit bedeutenden Kollegen hatte erkennen lassen, daß sie sich auch in anspruchsvollster Umgebung behaupten konnte. Entscheidend allein war, daß Hermine Körner sich nun an einem Wendepunkt in ihrem Leben befand, der auch für ihre Karriere als Schauspielerin von größter Tragweite sein mußte. Für eine Künstlerin, deren Ruhm nicht zuletzt auf ihrer Faszination als sinnlich-verführerische Frau beruhte, muß die unabänderliche Tatsache des nahenden Alters einen wesentlichen Einschnitt in ihrer Existenz bedeuten. Im allgemeinen wird nun mehr oder weniger ein Fachwechsel notwendig, nicht selten offenbart er die Grenzen eines Talentes und bewirkt den Sturz in die Mittelmäßigkeit oder gar eine Aufgabe des Berufes. Im Falle einer vielseitigen und eigenständigen künstlerischen Persönlichkeit, wie sie Hermine Körner repräsentierte, konnten allerdings kaum Zweifel an einer erfolgreichen Fortsetzung der Laufbahn bestehen.

Der Verzicht auf einen geliebten Rollenkreis, der seine Darstellerin mit dem Zauber der Jugend und Attraktivität identifizierte, fiel Hermine Körner außerordentlich schwer. Zwar verkörperte sie schon 1930 in Dresden - innerhalb einer schwachen Aufführung der "Gespenster" - Frau Helene Alving, spielte die alternde Elisabeth in Bruckners Schauspiel und übernahm - 1932 in Leipzig - zum erstenmal die Rolle der Fürstinmutter von Messina. Daneben standen aber nach wie vor in ihrem Repertoire die geistvollen, charmanten Verführerinnen, denen sie sogar noch weitere Varianten hinzufügte (Anm. 185: Rollenverzeichnis der Jahre 1930 bis 1934). Rollenfotographien aus dieser Zeit zeigen eine korpulente, ältere Dame, auf die Paul Wieglers Worte wohl zutreffen mochten: "Heute wirkt sie matronenhaft-massiv und zu herrisch mit ihrer Imperatorinnennase."(186) Der Abschied vom Rollenbereich der Liebhaberinnen schien nun unumgänglich.

Die Darstellung reiferer Frauengestalten war von Hermine Körner schon in früheren Jahren vorweggenommen worden, wozu sie zweifellos die Gele-

genheit zur Entfaltung neuer komödiantischer Ausdrucksmöglichkeiten veranlaßt hatte. Die Töne der Melancholie und der Resignation beeindruckten nach Aussage der Kritik in ihrer Charakterisierung Jenny Linds und der Neuberin mehr als die Züge strahlenden Divenglanzes. Als reizvolle, aber nicht mehr ganz junge Hochstaplerin Lady Frederick hatte sie mit Delikatesse die Szene, in der die Lady bei der Morgentoilette ihren jungen Verehrer in die kosmetischen Geheimnisse ihrer Schönheit Einblick gewinnen läßt, zum liebenswürdigen Höhepunkt jeder Aufführung von Maughams Komödie gemacht. In allen Fällen handelte es sich jedoch nicht um wirkliche Altersrollen, sondern nur um einen theatralisch effektvollen Ausblick auf einen neuen Lebensabschnitt wie zum Beispiel auch in der Zeichnung der gealterten, lebensmüden Jacqueline Fleuriot.

Friedrich Kummer, der jahrelang recht taktvoll formulierte Bedenken gegen Hermine Körners zu jugendliches Rollen-Repertoire geäußert hatte, kommentierte 1930 ihr Dresdener Auftreten als lebenskluge Mrs. Selby (in St. Ervines Konversationsstück "Die erste Mrs. Selby") mit den Worten:

> "Jetzt erst sah man, wie Spiel, Erscheinung, Lebensreife sich deckten. Es ist nicht bloß möglich, es ist gewiß, daß von heute und hier eine neue Epoche in der Entwicklung von Frau Körner beginnt."(187)

In ihrer Darstellung der Mrs. Selby, die sie noch in Inszenierungen in Darmstadt, München und Berlin (Ende 1933 in dem von Ernst Legal und Kurt Raeck geleiteten "Theater in der Stresemannstraße") verkörperte, glaubten viele Kritiker eine neue Dimension im Spiel der Körner festzustellen. Sie sprachen von einer beseelter gewordenen Gestaltung, die endlich die Intensität großer Menschendarstellungskunst besessen habe.

Es soll nicht bestritten werden, daß der Prozeß künstlerischer Reifung, der mit Hermine Körners letzten Rollen (Irre von Chaillot, Hekuba und Atossa) als abgeschlossen betrachtet werden kann, bereits um 1930 eingesetzt hatte. Zu berücksichtigen ist jedoch auch der Umstand, daß in diesen Jahren eine wachsende Empfänglichkeit für den herb-sachlichen, intelligenten Darstellertyp aufkam und nicht wenig zu dem vielzitierten Eindruck von der 'neuen Körner' beigetragen haben dürfte.

Die überwiegend zustimmende Reaktion auf ihre entsentimentalisierte Interpretation der Ella Rentheim spiegelte eine nicht unerhebliche Wandlung in der Bewertung schauspielerischer Eigenart in Ausstrahlung und Spielweise wider. Das Urteil eines Kölner Kritikers kann als Tenor der Stimmen zu Hermine Körners Darstellung festgehalten werden. Sie habe Ella Rentheim "minder zart, weich und rührsam, als man sie auf der Bühne häufig sieht" gegeben. "Es war mehr Stahl in ihrer Natur, aber ihre Güte erschien um so eher als Ergebnis edler Selbstüberwindung".(188)

Welch ungleich nachhaltigeren Eindruck das Spiel der gealterten Hermine Körner auf einen Betrachter hinterließ, beweisen zwei Beurteilungen des Münchener Kritikers H.W. Geißler. Als sie 1924 am "Schauspielhaus" in eigener Regie die heruntergekommene Varietésängerin Juliane Gihle (in "Vom Teufel geholt") spielte, tadelte Geißler, sie habe sich "auf ihre fabelhafte Virtuosität zurückgezogen" und dabei gezeigt, "wie man mangelnde Gestaltung immerhin durch schauspielerisches Können überdecken kann".(189) Auf ihre Darstellung der Juliane acht Jahre später, an gleicher Stätte unter Falckenbergs Leitung, reagierte der Kritiker mit den Worten:

> "Sie hat Augenblicke von einer so erschütternden menschlichen Tiefe, daß man sie nicht vergessen kann. Das Virtuose, das früher zu den Hauptmerkmalen Hermine Körners gehörte, ist zwar geblieben, wird heute jedoch überleuchtet vom Schöpferischen, ein wunderbarer Gewinn für die Künstlerin, die niemals zu solch tiefen Eindrücken vorgedrungen ist wie jetzt."(190)

VIII. Berlin - Staatstheater

Als Königin Elisabeth in Hans Schwarz' Drama "Rebell in England" trat Hermine Körner zum erstenmal am "Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt" auf (Premiere: 30.5.1934). Gustaf Gründgens führte die Regie in diesem von der Mehrheit der Kritik mit ziemlich gedämpfter Anerkennung aufgenommenen Repräsentanten eines neuen deutschen Stildramas. Es war die erste Zusammenarbeit zwischen Hermine Körner und dem Leiter des Staatsschauspiels, der später über die Künstlerin gesagt haben soll: "Den größten Eindruck, den ich je von einer Schauspielerin empfing, vermittelte mir Hermine Körner."(191) Gründgens hatte sie - nach Aussage seines Biographen Riess - in Hamburg zum erstenmal gesehen (am dortigen "Schillertheater" gastierte die Körner 1925 in der "Kameliendame" und in "Heimat") (192); der Eindruck ihres Spiels auf ihn war nachhaltig genug, um sie als erstes neues Ensemblemitglied zu verpflichten.(193) Die Paarung aus komödiantischem Instinkt und präzisierter Verstandeskunst, die alles Unkontrollierte in einer Darstellung ausschalten wollte und stets um geistige Klarheit bemüht war, bildete die gemeinsame Basis im Künstlertum der beiden berühmten Vertreter der Schule Louise Dumonts und schuf so die Voraussetzung zu einem harmonischen Zusammenwirken (194) in mehreren bedeutenden Inszenierungen.

In Jürgen Fehlings Einstudierung des alten Intrigenstückes "Das Glas Wasser" standen sich Gründgens und die Körner erstmals als Partner auf einer Bühne gegenüber. Bruno E. Werners Worte drückten die allgemeine Begeisterung über das Spiel der beiden Hauptdarsteller aus:

"Zwei würdige Partner großen komödiantischen Stils trafen aufeinander und lieferten sich ein Florettduell, daß man das Funkeln der Rapiere mehr im Tonfall, in der Gebärde, im Unausgesprochenen erblicken konnte, als in dem Text selbst, der damit nicht Schritt halten konnte."(195)

Die Darstellung der intriganten, ehrgeizigen Herzogin von Marlborough gehörte seit einem Jahrzehnt zu den meist bewunderten Leistungen der Körner. Ihre Kunst, einen Dialog zu rhythmisieren und zu konzentrieren, feierte in diesem Konversationsstück einen ihrer größten Triumphe; niemals zuvor hatte sie allerdings einen ihr auch nur annähernd ebenbürtigen Gegenspieler als Bolingbroke gefunden. Die Haltung der großen Dame, die Töne kühler Intelligenz und geistvoller Boshaftigkeit wurden von Hermine Körner nicht weniger selbstverständlich und überzeugend ins Spiel gebracht, als durch Gründgens die federnde Eleganz und impertinente Souveränität des Weltmannes. Karl Heinz Ruppel, der Rezensent der "Kölnischen Zeitung", vermerkte: "Die Luft des großen Theaters weht um ihre Auftritte. Ihr Augenaufschlag macht Herzklopfen, ihr Lächeln tötet." (196)

Zum letztenmal war Hermine Körner Gelegenheit gegeben worden, eine Rolle aus dem Repertoire der 'mondänen Salonschlange' zu spielen. Als sie 1936 unter Lothar Müthels Regie die Königin in "Hamlet" und Klytämnestra in der "Orestie" darstellte, betonte sie nicht das gefährliche, in sinnliche Verstrickung geratene Weib, sondern hob die Züge der von Angst und Schuldbewußtsein Gefolterten hervor.

Die Aufgabe einer konkurrenzlosen Spitzenposition, wie sie Hermine Körner in den vergangenen Jahrzehnten innegehabt hatte, mußte gleichzeitig mit dem Fachwechsel erfolgen. Aus der brillanten Solistin wurde wieder eine Ensemblespielerin, die sich auch in kleineren Rollen bewähren mußte. Schon immer hatte sie die Neigung gehabt, sich nach dem Vorbild französischer Tragödinnen sehr hell zu schminken - und damit nicht selten den Tadel der Rezensenten hervorgerufen (197) -, nunmehr wurde ihr Gesicht zu einer weißen Maske - 'sie malte es zu', so konnte man häufig lesen -, in der allein der schmale rotgeschminkte Mund und die brennenden Augen lebten. Von hoher visueller Eindringlichkeit war die Erscheinung der Körner; eine Ausstrahlung tragischer Vereinsamung, aber - man konnte es bis in ihre letzten Rollen verfolgen - auch verhaltener, nach innen gekehrter Leidenschaft, die nur noch selten in einen temperamentvollen Ausbruch umschlug, zeichnete von nun an die Gestaltung ihrer unglücklichen, schmerzversteinerten Königinnen aus. Noch stärker als in früheren Jahren bannte die Ausdruckskraft ihrer Stimme und der Gestik.

Wie einst Max Reinhardt setzte auch Gründgens Hermine Körner in erster Linie im Bereich des klassischen Dramas ein; sie hatte innerhalb des Ensembles das Fach der 'Hochdramatischen' inne (Anm. 198: Rollenverzeichnis).

Der Kreis der Hermine Körner anvertrauten Aufgaben aus dem Gebiet der deutschen Klassik oder aus Werken Shakespeares wurde erweitert durch ihre Mitwirkung in Hans Rehbergs zu jener Zeit so geschätzten Historienschauspielen, die Gründgens oder Fehling als Uraufführungen in Szene setzten. Sie lieferten ihr neue Vorlagen zur Zeichnung herrschsüchtiger, dämonischer Charaktere. Übersteigerter Ehrgeiz, das selbstzerstörerische Wissen um verschuldetes Verbrechen und männliche Tatkraft kennzeichneten fast alle diese Frauen; hinzu kam in Hermine Körners Verkörperung in jedem Fall die Aura der geborenen Herrscherin. Auch wenn sie Claudia Galotti spielte, wurde - wie Ruppel schrieb - "das Bürgerliche fast ins Majestätische erhoben", man sah eine "Dame des achtzehnten Jahrhunderts, in der die Größe einer römischen Matrone noch einmal mit ursprünglicher Gewalt aufersteht".(199)

Als Darstellerin des in Überlebensformat gesteigerten Ausnahmemenschen, der - wenn auch meistens unter negativen Vorzeichen - das Signum der Größe trug, trat Hermine Körner vorwiegend im Theaterleben des 'Tausendjährigen Reiches' in Erscheinung; die Folgerung liegt nahe, daß sie als die Repräsentantin eines tragisch-heroischen Pathos in einer Epoche, die auch auf den Schauspielbühnen das Heldenideal als Leitbild propagierte, den Vorstellungen von gültiger Schauspielkunst wie kaum eine zweite Darstellerin entsprechen mußte.

Die öffentliche Anerkennung ließ auch nicht lange auf sich warten. Ende 1934 wurde Hermine Körner von Hermann Göring, der sie mehrfach als eine der wichtigsten Stützen "seines Ensembles" rühmte (200), als erste zur 'Preußischen Staatsschauspielerin' ernannt. Die Kritik, nunmehr zur 'Kunstbetrachtung' degradiert, kannte kaum noch Grenzen in der enthusiastischen, meist aber recht nichtssagenden Beschreibung ihrer Leistungen.

Das nun aktuelle Postulat nach dem Theater der heroischen, repräsentativen Größe förderte die Tendenz zu einer ekstatischen Spielweise und einem Inszenierungsstil der bedeutungsschweren monumentalen Eindringlichkeit. Während an den meisten deutschen Bühnen nun dröhnendes Pathos und bombastischer Überschwang vorherrschten, garantierte das Format der Protagonisten am Berliner Staatstheater - ohne daß man sich dem allgemeinen Streben nach 'Monumentalität' entzogen hätte - künstlerische Ereignisse von außerordentlichem Rang, die die Fragwürdigkeit dieses neuen Theaterstils vergessen machen konnten. Die Bevorzugung von Fortissimo in Sprache und Gebärde, die Ausnutzung der großen Bühne des "Staatlichen Schauspielhauses" mit seiner damals einzigartigen Tiefendimension zu einer Raumwirkung von fast erdrückender Wucht charakterisierten die Klassiker-Inszenierungen Gründgens'und Fehlings in den Bühnenbildern Traugott Müllers und Rochus Glieses.

Beim Anhören von Schallplattenaufnahmen der gefeierten Schauspieler der dreißiger Jahre ist man in der Regel vom emphatischen Ton der damaligen Sprachgestaltung wenig angenehm berührt, wie auch die Expressivität in

Gestik und Mimik - die man als Betrachter ehemaliger UFA-Filmerfolge auch bei den großen Bühnendarstellern antrifft - heute eher unfreiwillig komisch als ergreifend anmutet. Natürlich sollen diese kritischen Bemerkungen nicht die Bedeutung der einstmals führenden Schauspieler anzweifeln; ihre Faszinationskraft teilt sich unabhängig von einer zeitbedingten Geschmacksrichtung auch in nichtigen Filmen - deren dokumentarischer Wert als Beleg für Bühnendarstellung selbstverständlich begrenzt ist - dem Zuschauer mit.

Von Hermine Körner existieren leider nur zwei recht unwesentliche Fixierungen ihrer Kunst durch die Medien Schallplatte und Tonfilm aus der Zeit des 'Dritten Reichs'. 1938 sprach sie zwei Gedichte aus dem Zyklus "Du und Deutschland" von Hans Schwarz auf Schallplatte. Die beiden 'Werke' - "Erntetag" und "Das deutsche Gesicht" - legten von ihrer Thematik und Diktion her schon ein schwärmerisch-hohles Pathos nahe. In Hermine Körners Interpretation glaubt man das Bemühen zu spüren, den sentimentalen Trivialitäten einen Anflug von Gewichtigkeit zu geben. Der Aufwand von soviel stimmlicher Potenz enthüllt jedoch um so deutlicher die gefährliche Banalität dieser Art Dichtung. Einen vorteilhafteren Eindruck hinterläßt ihr Spiel in dem Film "Friedemann Bach" (1941 - Regie: Traugott Müller). Bei dieser erstmaligen und bis Kriegsende auch einzigen Mitwirkung in einem Tonfilm übernahm Hermine Körner die Nebenrolle einer adelsstolzen, kaltherzigen Gräfin am sächsischen Hof. In drei recht nichtssagenden Einstellungen erscheint sie auf der Leinwand: eine korpulente alte Dame mit leicht gebogener Nase und beherrschenden, kaltblickenden Augen. Obwohl die Aussagekraft ihres kleinen Parts gering ist, läßt er doch erkennen, daß sie im Gegensatz zu den Hauptdarstellern Gründgens und Klöpfer ziemlich zurückhaltend in der Anwendung von Gestik und Mienenspiel ist; ihre kurzen Konversationsszenen zeigen auch nichts von dem emphatisch-gefühlsbetonten Sprechen der anderen mitwirkenden Bühnenberühmtheiten.

In welchem Maße Hermine Körner dem allgemeinen Trend nach Übersteigerung der Ausdrucksgewalt folgte, läßt sich nach dem Studium der vorliegenden Rezensionen letztlich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, jedoch machen sie evident, daß die Schauspielerin nur selten den hochdramatischen Affekt wagte und als Grundton ihrer Spielweise die Verhaltenheit der Andeutung sowie die Kunst der Zwischentöne dominierten. Aber wenn Hermine Körner die leidenschaftliche Emotion in den großen Ausbruch, den 'Schrei' der Tragödin, steigerte, erreichte sie um so nachdrücklichere Wirkungen, die aus dem Kontrast zu der statuarischen Unbeweglichkeit, in der ihre gedrungene Gestalt meist verharrte, und der Intensität des stillen Spiels in Diktion und Mimik herrührten. Ihre letzten heroischen Gestalten, Atossa und Hekuba, wurden aus dieser souveränen Beherrschung kontrapunktierender Ausdruckselemente geformt, während ihrer Jahre am "Staatstheater" traf dies ebenfalls schon auf ihre Gestaltung der Klytaimnestra, der Margaretha (in Fehlings Inszenierung von "Richard III.") und Hauptmanns Iphigenie zu. So wurde aus ihrer zunächst vornehmen und würdevollen Obristenfrau Galotti nach der Entführung der Tochter "eine Furie der Rache, die die Luft mit ihrem Geschrei erfüllt".(201)

Eine exemplarische Leistung sprechtechnischer und gestalterischer Meisterschaft wurde Hermine Körners Interpretation der Regentin in Gründgens' "Egmont"-Inszenierung, deren Premiere - Furtwängler dirigierte Beethovens Bühnenmusik - zur Eröffnung des renovierten "Schauspielhauses am Gendarmenmarkt" (7.11.35) mit der Anwesenheit der gesamten Parteiprominenz, Adolf Hitler an ihrer Spitze, 'ausgezeichnet' wurde.

Die Worte Günter Blöckers, die ausführlich wiedergegeben werden, drücken aus, wie weit Hermine Körner in dieser Rolle von dem üblichen Tonrausch und Überschwang der damaligen Bühnendarstellung entfernt war:

> "Hier, in dieser als undankbar gemiedenen Rolle, geschieht das Außerordentliche, das inmitten eines glänzenden Ensembles (Käthe Gold, Hartmann, Kayßler, Minetti) eine Nebenfigur zum zentralen Erlebnis wird, zum Erlebnis der schauspielerischen Erfüllung aus der Sprache. Wie die Körner diese herrliche deutsche Prosa gliedert und bis in die letzte Silbe mit ihrer Vitalität füllt, das wird zu einem Triumph der geistigen Schauspielerin, die diese Frau ja vor allem anderen ist. Hier, in diesem Glücksfall der Goetheschen Regentin, strömte alles, was in Hermine Körner an schöpferischer Sehnsucht, an geistiger Intensität und männlichem Willen lebt, aber auch, was an Nerven, Sensibilität und weiblicher Leidensfähigkeit in ihr ist, in die große dichterische Vorzeichnung ein. (...) ... und für ein paar großartige unvergeßliche Augenblicke zeigte sie, die Hüterin ehrwürdiger Traditionen, den Weg, den das Theater gehen muß, wenn es als geistige Macht bestehen bleiben will." (202)

Hermine Körner war wohl die letzte Schauspielerin auf den Bühnen im 'Tausendjährigen Reich', für die das große, ungebrochene Pathos noch eine ihr natürliche, aus der Tradition ihres künstlerischen Werdeganges erwachsene Spielform bedeutete. In diesen Jahren des Mißbrauchs des Pathos zur Schaustellung emotionalen Überdrucks ragte die Körner durch ihre Spielkultur und die Autorität ihrer Bühnenwirkung wie nur wenige Darsteller heraus; was andere mit viel Aufwand mühsam zu erspielen suchten, besaß sie als die legitimen Mittel ihrer Meisterschaft.

Wenn sie im Gegensatz zu vergangenen Jahrzehnten nun erst einmütige Zustimmung von seiten der Kritik fand, sprach das schließlich nicht gegen ihr darstellerisches Format, mußte jedoch unvermeidlich in der Retrospektive die Gefahr einer mißverständlichen Deutung ihrer Position im Theaterleben des 'Dritten Reiches' zur Folge haben. Es war das Schicksal der wenigen großen Heldenspieler dieser Zeit - es sei in diesem Zusammenhang nur an den jungen Horst Caspar erinnert (203) -, daß ihre Kunst, die durch das Einverständnis von hochentwickelter Spieltechnik und unverfälschtem Ge-

fühl beglaubigt war, ausgenutzt wurde zur Aufwertung eines Theaters der Emphase und der Verlogenheit. Wie die Ausdruckskraft ihrer Persönlichkeit zur Bereicherung tendenziöser Dramatik eingesetzt wurde, zeigte sich unverhüllt im Falle der Schauspiele Rehbergs. In seiner Zarin Elisabeth ("Der siebenjährige Krieg") hatte Hermine Körner keinen glaubwürdigen Menschen, sondern ein Fabelwesen von abschreckender Verworfenheit darzustellen, ein bewußt derart konstruiertes Gegenbild zur heroisch verklärten Gestalt des Preußenkönigs Friedrich (Gründgens). Die in der Folge zitierte Beschreibung einer Szene am Hofe der Zarin spiegelt etwas von der theatralischen Überschminktheit dieser Figur wider:

> "Ein von Weihrauchsäulen umwölkter, mit Goldkuppeln gekrönter Thron, auf dem die alternde Zarin Platz nimmt. Sie ist betrunken, es stößt ihr auf. Sie läßt eine Tanzsuite preußischer Soldaten und eine Maske des preußischen Königs erscheinen. Sie läßt auf die Maske schießen und schwelgt in dem Phantom der Rache. Sie hebt sich die Krone aufs Haupt. Sie läßt im Echo ihrer Launen den Hof wie ein geübtes Orchester unisono Zustimmung oder Mißfallen intonieren." (204)

Als Hermine Körner 1938 die Bordellbesitzerin Kitty Warren in Fehlings Inszenierung von "Frau Warrens Gewerbe" spielen durfte, wird ihre diese Aufgabe als eine willkommene Abwechslung nach der Spezialisierung auf die Verkörperung tragikumwitterter oder absonderlicher Monarchinnen erschienen sein. Sie verstand es, hinter der pompösen Attitüde der großen Dame durch die grelle Eleganz ihrer Kostüme, durch winzige Details ihres Spiels - sie kratzt sich unversehens am Oberschenkel oder zieht ungeniert ihre Schuhbänder fest - und vor allem durch das plötzliche Umschlagen ihres übertrieben sorgfältigen Konversationstons in den Jargon ihrer Herkunft - sie verfiel dann wie einst als Eliza Doolittle oder als Madame Sans-Gêne in den Dialekt ihrer rheinischen Heimat - das Fluidum des 'Gewerbes' durchblicken zu lassen. Ruppels Schilderung vermittelt einen Eindruck von dieser komödiantischen Meisterleistung:

> "Man glaubt den Puder und die Parfüms, den Hautgoût des 'Métiers' zu riechen, wenn sie in himbeerbonbonfarbenem Spitzenumhang, mit rotseidenem Schirm und kokett um die Schultern wallender Pleureuse, (...), Vivies Garten betritt. Sie ist mit den verfeinertsten Mitteln großer, virtuoser Schauspielkunst von einer rauschenden Ordinärheit. Wenn sie sich üppig und mit girrender Lässigkeit, von den vier Männern umstanden, im Sofa räkelt, meint man einer pompösen Konversationsszene zwischen 'Madame' und einigen Stammgästen des Salons beizuwohnen."(205)

Eine Mischung aus vitaler Gewöhnlichkeit und primitiver Lebensklugheit war Hermine Körners Kitty Warren, die es bei aller Betonung drastischer

Komik dennoch vermochte, in der Auseinandersetzung mit ihrer Tochter (Marianne Hoppe) mütterliche Gefühle glaubhaft zu machen und die Lebensbeichte der Halbweltdame zu einer packenden Anklage gegen die Heuchelei der führenden Gesellschaftsschicht, ganz im Sinne der Konzeption Fehlings, zu gestalten.

Als Trägerin der Titelrolle in Gerhart Hauptmanns Tragödie "Iphigenie in Delphi" stand Hermine Körner zum letztenmal in einer Premiere auf der Bühne des "Schauspielhauses am Gendarmenmarkt". Fehlings Inszenierung dieser Uraufführung (15.11.1941) traf den düsteren, pessimistischen Ton der Vorlage in Glieses karger, delphischer Felsenlandschaft; die naheliegenden Assoziationen zur Aktualität schufen Eindrücke von stärkster Eindringlichkeit. Hermine Körners Iphigenie bot dem Betrachter bei ihrem ersten Auftritt (2. Akt) die Vision einer statuarischen Todesgöttin, als sie in Begleitung der Priesterinnen mehrere Minuten schweigend im Vordergrund der Bühne verharrte:

> "Ein wachsbleiches Gesicht mit einem kleinen gepreßten Mund, verdeckte, glühende, tiefliegende, schräge Augen. Der kleine starre Aufputz über der Stirn, die um Kinn und Hals in dichten Reihen geflochtenen roten Haare, die scharf gebogene Nase geben dem Gesicht etwas von einem Raubvogel, der unbeweglich auf Beute lauert. Die fromme Gebärde der Haltung erscheint nur Tarnung. Ein Todesbote, auch ohne Worte."(206)

Es wurde zum Höhepunkt der Aufführung, wie diese erstarrte, mit brüchiger, unwirklich klingender Stimme sprechende Oberpriesterin der grausamen Göttin Hekate in der Begegnung mit Maria Koppenhöfers Elektra für wenige Augenblicke wieder zu einem mitfühlenden Menschen zu werden schien.(207)

Ohne die im Trivialroman und Spielfilm so beliebte Vorstellung von dem 'durch Leid gereiften Künstler' aufgreifen zu wollen, soll nicht ausgeschlossen werden, daß selbst im Falle einer Schauspielerin wie Hermine Körner, der als die wesentliche Maxime in ihrer Kunst die durch sorgfältige Ausarbeitung ihrer Rolle erworbene, von jedem unkontrollierbaren Gefühlsmoment unabhängige, Präzision galt, sie privat berührende Geschehnisse nicht ohne Einflußnahme auf ihr Spielformat blieben.

Zwei Ereignisse im Leben der Körner mögen entscheidend dazu beigetragen haben, daß viele Kritiker in ihrer Verkörperung der Iphigenie eine Intensivierung der darstellerischen Wirkung, ein gesteigertes Mitschwingen persönlichen Erlebens, zu bemerken glaubten. Als Hermine Körner um 1940 auf einer Tournee durch den von Deutschland besetzten Teil Polens mit einem Rezitationsprogramm in Krakau gastierte, erfuhr sie aus den Gesprächen ihrer Gastgeber von den Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung des Landes - ein Erlebnis, das sie nach eigener Angabe sehr traf und sie ihre wohl aus oberflächlicher Gleichgültigkeit allen außerkünstlerischen Fragen gegen-

über resultierende Sympathie für den Nationalsozialismus - die aus ihrer 1938 publizierten "Erinnerung an Dietrich Eckart"(208) spricht - aufgeben ließ.(209)

Sie lehnte die ihr durch Reichsleiter Philipp Bouhler im Auftrage Hitlers angetragene Intendanz des Münchener Nationaltheaters ab und verstand es, sich von jeder 'von oben' befohlenen Teilnahme an offiziellen Veranstaltungen und Empfängen fernzuhalten.(210) In dem kleinen Bekanntenkreis Hermine Körners in den letzten Jahren des nationalsozialistischen Regimes nahmen nun die 'unerwünschten' Kollegen Paul Wegener und Paul Bildt mit ihren Familien eine bevorzugte Stellung ein. Der Dichter Jochen Klepper nennt Hermine Körner in seinen Tagebüchern "die unerschrockene und unermüdliche Fürsprecherin für ehemals namhafte jüdische Kollegen und die Schauspielermischehen"(211); ihr Eintreten für Klepper und seine Angehörigen bei Göring blieb jedoch erfolglos.

Zum Zeitpunkt dieser Aufzeichnungen konnte man die Schauspielerin nur noch selten auf den Bühnen des Staatstheaters sehen. Aus Briefen der Körner spricht ein starkes Maß der Resignation (212), das sogar zum Lebensüberdruß wurde, nachdem ihr Enkel Peter Götz in den Kämpfen im Kaukasus gefallen war. Wenige Wochen nach dem Tod dieses jungen Mannes, der bei seiner Großmutter aufgewachsen war und ihr wohl mehr als jeder andere Mensch bedeutete, schrieb sie an eine Bekannte: "Für mich hat das Leben keinen Sinn mehr. Ich ziehe mich ganz von der Bühne und aus aller Öffentlichkeit zurück."(213)

Ihre Freundin Amy Smith bemerkte in ihren - unveröffentlichten - "Erinnerungen an Hermine Körner": "Vieles in ihr lag brach, entfremdete sich der Bühne. Rückblickend scheint es die schöpferische Pause in ihrem Leben gewesen zu sein. In diese Pause fiel die Geburtsstunde der Rezitation." (214)

Allerdings war Hermine Körner bereits als junge Schauspielerin in Wien und Düsseldorf als Rezitatorin hervorgetreten; während ihrer Tätigkeit am Dresdener Hoftheater sowie am Berliner "Deutschen Theater" wirkte sie vor allem in Bibellesungen mit, und die sonntäglichen "Morgenfeiern" des von ihr geleiteten "Münchener Schauspielhauses" sahen sie mehrfach als Interpretin klassischer Lyrik. Nunmehr, in den Jahren ihres stark reduzierten Theatereinsatzes, bot das Vortragspodium die Möglichkeit, wieder unabhängig zu arbeiten und mit einem Minimum an theatralischem Aufwand die stärksten Wirkungen zu erzielen. Hölderlin (Briefe Hyperions an Bellarmin), Novalis (Hymne an die Nacht), Rilke (Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke), Hamsun (aus dem Roman "Hunger") und vor allem Goethe waren die von ihr bevorzugten Dichter. Auf Gastspielreisen, die sie nach Leipzig, Dresden und München führten, schließlich aber nur noch in Berlin wurden die Rezitationen der Körner - nicht selten von Fliegeralarm unterbrochen - zu einem Appell an eine humanere Welt und ein besseres Deutschland. "Es war, unter schwierigsten Umstän-

den, der Idealfall einer Wirkung durch Kunst", schrieb später Mattias Braun:

> "Indem die Körner die Worte der Dichter sprach, die das rühmten, was die Herrschenden mißachteten, gelang es ihr, das verfehlte Leben anzuprangern und zugleich die Macht eines andern, auf Erkenntnis und schöne Gestaltung aufgebauten Lebens den Verzweifelnden zu demonstrieren. Das war mit Worten Goethes erreichbar in einer Zeit, die sich von Goethe meilenweit entfernt hatte."(215)

IX. Nachkriegsjahre (1945 - 1960)

Die Erfolgsrollen des Alters

Hermine Körner, die trotz aller Gastierfreudigkeit ihre Vaterstadt immer als ihre eigentliche künstlerische Heimat betrachtet und in ihr die größten Erfolge in ihrer Laufbahn zu verzeichnen hatte, hoffte nach Kriegsende sehr auf eine Verpflichtung an das "Deutsche Theater". Dessen neuer Leiter, Gustav von Wangenheim, hatte ihr die Inszenierung von Romain Rollands Drama "Ein Spiel von Tod und Liebe" mit Marianne Hoppe als Hauptdarstellerin in Aussicht gestellt, jedoch dann die Verwirklichung dieses Projektes hinausgezögert. Auch Verhandlungen mit einigen der übrigen bereits wieder eröffneten Berliner Bühnen zerschlugen sich.

Die Künstlerin hatte ihre Villa in Babelsberg nach dem Einmarsch der Russen innerhalb weniger Stunden verlassen müssen und - nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in einem Dorf in der Umgebung Berlins - im Stadtteil Wilmersdorf eine neue Unterkunft gefunden. In einem Brief der Körner (im Mai 1946 geschrieben) heißt es:

> "Ich war im vorigen Jahr einige Monate gänzlich verschüttet, so daß ich keinen anderen Gedanken mehr hatte als den, daß es genug ist. Man hat mir alles genommen - das Haus - meinen ganzen Besitz - alle Erinnerungen - alle Kostbarkeiten. Geblieben sind mir drei kleinere Koffer mit einigen Anziehsachen." (216)

Der Fortgang von Berlin war für Hermine Körner eine schon im Interesse ihrer Existenz kaum noch zu vermeidende Notwendigkeit geworden. Ein ihr Ende April 1946 von der Stadt Göttingen gemachtes Angebot, die Intendanz des dortigen Stadttheaters zu übernehmen, konnte sie zu ihrem

Bedauern nicht wahrnehmen, da sie bereits einen Vertrag mit den "Württembergischen Staatstheatern" in Stuttgart abgeschlossen hatte, der im September 1946 in Kraft trat.

Im Mittelpunkt ihres zwei Jahre währenden Engagements stand die von ihr inszenierte deutschsprachige Erstaufführung der lyrischen Tragödie "Bluthochzeit" von Federico Garcia Lorca, in der sie auch - wie Jahre später in Berlin und Hamburg unter der Regie von Karl Heinz Stroux - die Rolle der Mutter des Bräutigams verkörperte. Die Einstudierung fand ein überaus positives Echo auch in der überregionalen Presse und ist zu den ersten außergewöhnlichen Theaterereignissen im zersplitterten Nachkriegsdeutschland zu rechnen.

Die sich während ihrer Stuttgarter Tätigkeit abzeichnende Beschränkung auf die Übernahme nur weniger Rollen in den Jahren nach 1945 (Anm.217: Rollenverzeichnis) ist nicht als eine Konzession an eine geschwächte körperliche Leistungsfähigkeit zu werten, sondern vielmehr als die Folge des Umstandes, daß die Anzahl geeigneter Aufgaben für Darstellerinnen ihres Alters recht begrenzt war. So sah sie sich gezwungen, hin und wieder Rollen zu spielen, die eigentlich eine erheblich jüngere Interpretin verlangten, oder auf ihr Repertoire aus der Vorkriegszeit zurückzugreifen.

Sie bewies dann, ohne daß man von interpretatorischer Willkür sprechen konnte, daß eine kluge, schöpferische Künstlerin eine zunächst wenig angemessen erscheinende Figur dem eigenen Entwicklungsstadium und ihren darstellerischen Wirkungsmöglichkeiten im weiten Maße anzuverwandeln vermag. Als sie 1948 in Stuttgart - und vier Jahre danach in Hamburg und auf mehreren Gastspielreisen - als Madame de Stael in Bruckners Schauspiel "Heroische Komödie" eine etwa fünfundvierzigjährige Heldin, die noch einen jungen Verehrer hat, darzustellen hatte, überspielte sie nach dem Urteil vieler Kritiker die fast unvermeidlich scheinende Peinlichkeit souverän, indem sie das Schwergewicht auf die Charakterisierung der unerschütterlichen Idealistin und ebenso geistvollen wie betriebsamen Politikerin legte. "Es wird in Zukunft schwerfallen, sich Madame de Stael anders vorzustellen, wenn man Hermine Körner in Bruckners 'Heroischer Komödie' gesehen hat", empfand Albert Schulze Vellinghausen.(218) In ihrer Auffassung der Frau Warren - sie spielte diese Gestalt 1953 in einer Gastspielinszenierung Rochus Glieses - ließ sie nun die komödiantischen Effekte stärker hinter der Betonung der verbitterten Mutter zurücktreten.

Es ist bezeichnend für Hermine Körners im hohen Alter keineswegs schwächer werdenden Drang nach künstlerischer Unabhängigkeit und ihre offenbar unerschöpfliche Vitalität, daß sie sich nur noch auf kurze Zeit an ein Theater band und nach wie vor mit Begeisterung mehrwöchige Tourneen unternahm.

Noch zur Zeit ihrer Zugehörigkeit zu den "Württembergischen Staatstheatern" reiste sie mehrfach mit einem Vortragsprogramm durch West- und

Süddeutschland - in den Monaten Mai und Juni 1948 gastierte sie in fast dreißig Städten - und übte auch in den folgenden Jahren die Kunstform der Rezitation neben ihrer Bühnentätigkeit immer wieder aus.(219) Nach Auflösung ihres Stuttgarter Vertrages wirkte sie fast ein Jahr lang nicht als Bühnendarstellerin, sondern spielte - wohl aus finanziellen Erwägungen - in zwei recht melodramatischen Unterhaltungsfilmen Nebenrollen (220) und absolvierte eine große Vortragstournee, deren Höhepunkt eine Matinee in dem von Gustaf Gründgens geleiteten "Düsseldorfer Schauspielhaus" war.

Ende 1949 gehörte Hermine Körner einem Münchener Theaterunternehmen an, das mit Stefan Zweigs "Legende eines Lebens" mehrere Monate durch Deutschland zog. Sie spielte die ehemalige Geliebte und Förderin eines berühmten Dichters, dessen Witwe die Bedeutung dieser Frau für die Laufbahn ihres Mannes unter allen Umständen verschleiern möchte. Das zehntägige Gastspiel des Ensembles im Berliner "Renaissance-Theater" verlief für Hermine Körner besonders erfolgreich und veranlaßte fast alle Kritiker zu der Behauptung, es sei unentschuldbar, daß man diese Könnerin nicht in Berlin habe halten können. Friedrich Luft riet in seiner Rundfunk-Kritik "allen jungen Schauspielern, hinzugehen und sehr genau aufzupassen". Er beschrieb die allmähliche, wohldosierte Steigerung im Aufbau ihrer Darstellung und rühmte: "Hier ist ein großes Tragödinnentemperament reguliert und klug ausgewogen in jeder Sekunde." Luft schloß seine Lobeshymne mit der Hoffnung, Hermine Körner möge bald nach Berlin zurückkehren und hier ihrer würdige Rollen spielen: "Beispielsweise die Irre von Chaillot, Giraudoux' sonderbares Stück, dessen Hauptrolle ihr gehört wie keiner. Und wenn sie sie einmal noch am anderen Ende der Welt spielen sollte - ich reise hin, und sollte ich zu Fuß gehen müssen."(221)

Der Kritiker brauchte auf die Erfüllung seines Wunsches nicht lange zu warten und hierzu auch nicht Berlin zu verlassen. Am 12. Februar 1950 hatte im "Hebbeltheater" Karl Heinz Stroux' Inszenierung der "Irren von Chaillot" Premiere. Diese Aufführung - in der Lucie Höflich, Roma Bahn sowie O.E. Hasse Hauptrollen spielten - wurde als eine Sternstunde des deutschen Theaterlebens der Nachkriegszeit gefeiert und leitete einen der größten Bühnenerfolge der fünfziger Jahre ein. Innerhalb Hermine Körners Laufbahn nahm sie eine Stellung ein, die sich an Bedeutsamkeit nur mit der von Reinhardts "Maria Stuart"-Einstudierung am "Deutschen Theater" (1915) vergleichen läßt. Wurde sie einst als die ideale Interpretin der Königin Elisabeth angesehen, so verband sich von nun an - über ihren Tod hinaus - der Name der Schauspielerin Hermine Körner in der Vorstellung der Kritiker und unzähliger Theaterbesucher mit der Erinnerung an ihre Darstellung von Giraudoux' seltsamer 'Gräfin' Aurélie. Kein Superlativ schien selbst sonst sehr nüchtern urteilenden Beobachtern hoch genug gegriffen, um die Außerordentlichkeit dieser Leistung zu kennzeichnen; an ihr maß man in Zukunft alle Verkörperungen der "Irren von Chaillot", und selbst Künstlerinnen wie Tilla Durieux und Elisabeth Bergner gelang es in der jüngsten Vergangenheit nicht, den Eindruck einer unwiederholbaren restlosen Ausschöpfung der Rolle zu korrigieren. Für Hermine Körner aber bedeutete ihre "Irre von Chaillot"

keine "eigentliche Leistung", sondern die Möglichkeit vollkommener Identifikation mit der Gestalt des Dichters: "Hier habe ich mich nur aufzuschließen brauchen, um alles zu geben, was ich besitze." Sie wollte diese Rolle als ihr "künstlerisches Vermächtnis" aufgefaßt wissen.(222)

Nachdem Stroux' Einstudierung über zwei Monate die Hauptattraktion der Berliner Schauspielbühnen war, wiederholten der Regisseur und seine Protagonistin im Mai 1950 in Hamburg mit dem Ensemble des "Deutschen Schauspielhauses" ihren Sensationserfolg. Gastspiele der Hamburger Inszenierung an fast allen größeren Bühnen der Bundesrepublik verhalfen Giraudoux' Schauspiel zu großer Popularität und ließen die Körner auch für eine neue Generation von Theaterbesuchern zu einem Begriff werden.

Obwohl sie sich begeistert über ihre Rückkehr nach Berlin geäußert hatte - "Sie glauben gar nicht, wie ich diesen Trümmerhaufen liebe. Berlin ist einzigartig, und jetzt will ich bald ganz hierbleiben."(223) -, wurde sie zunächst für zwei Spielzeiten Mitglied des "Deutschen Schauspielhauses" in Hamburg, um in den folgenden Jahren nur noch kurzfristige Gastspiel-Verträge für ein oder zwei Inszenierungen abzuschließen. Im Herbst 1956 spielte sie am "Düsseldorfer Schauspielhaus" - in der zweiten Inszenierung des Stückes auf einer deutschen Bühne - die Hauptrolle in Dürrenmatts Schauspiel "Der Besuch der alten Dame" (Regie: Leo Mittler) und bot dabei eine der bemerkenswertesten Leistungen während des letzten Abschnitts ihrer Laufbahn. Nach der Hauptprobe nahm sie Stellung zu dem Werk - "Es trifft, glaube ich, genau in den Kern unserer heutigen Welt, und es ist dabei so herrliches Theater, daß ich es für das beste deutsche Stück seit 1945 halte." - und ihrer Rolle, die sie wegen ihrer "reichen Spannweite" faszinierte:

> "Auch in der unmenschlichen Härte und Grausamkeit dieser reichsten Frau der Welt klingt immer noch ihre persönliche Tragik mit, das Schicksal einer Frau, deren verratene erste Liebe nicht sterben konnte und die darum böse werden mußte."(224)

Hermine Körner scheute sich nie, 'das Böse' darzustellen; lange Zeit galt sie - die berühmteste Elisabeth über zwei Jahrzehnte - als die berufene Interpretin abgründiger, dämonischer Charaktere. Die Verkörperung unsympathischer Gestalten reizte sie aber nur dann, wenn der Part es ihr ermöglichte, hinter der Bösartigkeit und Gefährlichkeit auch einen leidenden, unglücklichen Menschen transparent werden zu lassen. Bezeichnenderweise lehnte sie die ihr in den fünfziger Jahren von Barlog und auch anderen Intendanten angebotene Rolle der Bernarda Alba ab, da ihr bei der Hauptfigur in Lorcas Drama die Komplementärfarbe zum absolut Schlechten, dessen eigentliche Motivation, zu fehlen schien.(225)

Hermine Körner erinnerte als Claire Zachanassian in ihrer monumentalen Bildwirkung - "eine antike Parze, eine grausige Rache- und Todesgöttin"

(226) - an die einst von ihr am Berliner Staatstheater dargestellten despotischen Herrscherinnen. "Da wird manchmal das Wort, wenn nicht unnötig, so doch aufgehoben in dem sinnvollen Glanz der unmittelbaren Erscheinung", meinte Schulze Vellinghausen, der sie nach der Düsseldorfer Premiere Frankreichs großer Tragödin Marguérite Moréno an die Seite stellte.(227) Bei dieser rothaarigen, in ihrer unerbittlichen Rachsucht wie versteinert wirkenden Milliardärin der Körner bestand nicht die Gefahr, durch eine Überbetonung lyrischer Momente - wie in der Berliner Erstaufführung 1957 im "Schiller-Theater" mit Käthe Dorsch - die Hauptgestalt und damit die gesamte Vorlage zu verzeichnen, aber Hermine Körners Darstellung ging auch über Therese Giehses zuvor in Zürich und München gezeigte Sicht der Rolle hinaus, indem sie dem Stück eine weitere Dimension erschloß, die nach Ansicht mancher Kritiker eher der Gestaltungskraft der Schauspielerin als dem Format des Dramas zuzuschreiben war. Die Giehse habe, so bemerkte H. Wanderscheck in der Frankfurter "Abendpost", "mehr die Komödie betont, eine trockene Kälte des Ironischen, eine derbere Witzigkeit favorisiert, die ganz der bäuerlichen Herkunft entnommen war", während Hermine Körner "eine neue zusätzliche Farbe, eine höchst eigenartige Mischung aus Härte und Melancholie" geboten habe.(228)

Als Hermine Körner 1957 in Düsseldorf noch einmal unter der Regie von Karl Heinz Stroux die "Irre von Chaillot" verkörperte, meldeten mehrere Zeitungen - wie bereits sieben Jahre vorher nach der triumphalen Gastspieltournee mit der Paraderolle ihres Alters -, die Schauspielerin werde sich nunmehr endgültig von der Bühne zurückziehen. Sie hatte inzwischen alle Auszeichnungen erhalten, mit denen Staat sowie private und öffentliche Institutionen ungewöhnliche künstlerische Leistungen zu honorieren pflegen (229), und war für die Mehrheit der Theaterrezensenten längst nicht nur eine der wenigen noch zu bewundernden Bühnenberühmtheiten vergangener Epochen, sondern Deutschlands 'bedeutendste Schauspielerin' überhaupt. Noch neue Höhepunkte in der an Dauerhaftigkeit und Ausmaß des Ruhmes so außerordentlichen Laufbahn der nun Achtzigjährigen zu erwarten, schien vermessen zu sein. Und doch gelang es ihr, mit ihren drei letzten, am Berliner "Schiller-Theater" gespielten, Rollen nach Auffassung vieler Kritiker eine weitere Steigerung ihrer Darstellungskraft zu erzielen.

1958 verkörperte sie unter Hans Lietzaus Spielleitung die greise Königin Hekuba in Mattias Brauns Nachdichtung des Euripides "Die Troerinnen" und ein Jahr später in Willi Schmidts Einstudierung der "Irren von Chaillot" erneut die erfolgreichste Gestalt ihres Repertoires der Nachkriegszeit. Beide Rollen, auf die an anderer Stelle näher eingegangen wird, stellte sie dann auch in Fernsehinszenierungen dar.(230) Während der Proben zur "Irren von Chaillot" (Dezember 1959) - ursprünglich als "live"-Sendung geplant - erkrankte sie ernstlich, so daß der Sendetermin verschoben werden mußte und Hermine Körner sich gezwungen sah, mehrere vorgesehene Rezitationsveranstaltungen sowie einige Male ihr Auftreten als Aurélie am "Schiller-Theater" in den folgenden Wochen abzusagen. Sie

war kaum wiederhergestellt, als die Proben zu Lietzaus Inszenierung der "Perser" begannen.

Hermine Körner hatte Mattias Braun gebeten, Aischylos' Drama neu zu übertragen und vor allem die Rolle der Königin-Mutter Atossa zu erweitern. Der Dichter griff die Anregung der Schauspielerin auf und bekannte im Programmheft zur Uraufführung, die "Perser" seien "hauptsächlich hergestellt" worden, "um das Pathos Hermine Körners zu provozieren". Über Hermine Körners Anteil am Arbeitsprozeß schrieb er 1961:

> "Wie sie Theater spielte, ihre Art, was den Menschen groß und stark bewegt, in großen, starken und natürlichen Ausdruck zu fassen, ihr Pathos und die Kraft ihrer Darstellung und wie sie ihre Sprache führte, waren kostbare Hinweise auf Form und Sprache, die das neue Stück benötigte. Auch an den Untersuchungen, wie dies und jenes gedanklich neu anzulegen wäre, wirkte Hermine Körner tatkräftig mit. So forderte sie zum Beispiel, daß eine Begegnung zwischen Atossa und Xerxes eingeführt werde."(231)

Unmittelbar nach der Premiere schrieb die Protagonistin von Brauns aktualisierter "Perser"-Bearbeitung an eine Freundin: "Man hat schon oft seinen Namen rufen hören - aber daß ein ganzes Parkett wie aus einem Munde ihn ruft, das habe ich noch nicht erlebt und das wird auch nicht wiederkommen."(232)

In nahezu vierzig Aufführungen stand Hermine Körner als Atossa auf der Bühne des "Schiller-Theaters", spielte außerdem weiter in Schmidts Inszenierung der "Irren von Chaillot" - sie brachte es auf über 50 Vorstellungen - und trat mit dem Berliner Ensemble in den "Persern" bei den Ruhrfestspielen auf. Anfang Oktober begann eine Tournee von Lietzaus Einstudierung, die mit einem Gastspiel im "Burgtheater" schließen sollte. In einer der letzten Berliner Vorstellungen der "Perser" sah Kurt Pinthus die Körner nach Jahrzehnten zum erstenmal wieder und notierte:

> "Da stand die Tragödin fast während des ganzen Stückes in Hoheit auf der Bühne, nur etwas kleiner als einst, aber ihr Gesicht ähnlich der Lithographie, die Kokoschka vor mehr als 40 Jahren von ihr gezeichnet hat. Sie sprach die schwierigsten dramatischen Verse, die seit langer Zeit in deutscher Sprache geschrieben wurden, mit klarster, klingender Deutlichkeit und die Worte im Steigen und Fallen derart gliedernd, wie ich es seit Jahren auf keiner Bühne gehört habe. Nur selten hob sie den Arm oder die Brauen, aber dann war die Geste weltbewegend. Ein großes Pathos, ohne im geringsten pathetisch zu klingen, beherrschte den atemlos stillen Zuschauerraum."(233)

Gleich zu Beginn der Gastspielreise wurde Hermine Körner von einer schweren Erkältung und Magengrippe befallen. Nach der Aufführung am 6. Oktober in Lünen (Westfalen), die sie nur unter großen Schmerzen durchstehen konnte, mußte sie in ein Dortmunder Krankenhaus eingeliefert werden, durfte aber nach einigen Wochen, nachdem eine Besserung in ihrem Zustand eingetreten war, nach Berlin zurückkehren. Es zeigte sich jedoch bald, daß die Folgen der Infektion zu erheblich waren, als daß an eine Rekonvaleszenz hätte gedacht werden können. Am 14. Dezember 1960 starb Hermine Körner in ihrer Heimatstadt.

Sie hatte keineswegs - wie nach ihrem Erfolg in Recklinghausen Ende Juni zu lesen war - die Absicht gehabt, als Atossa sich von der Bühne zu verabschieden, sondern beschäftigte sich bereits wieder mit neuen Projekten. Am "Berliner Theater" wollte sie mit dessen Leiterin Hela Gerber als Hauptdarstellerin Ibsens "Die Frau vom Meer" inszenieren.(234) Vor allem aber erwartete sie von Mattias Braun noch die Ausführung eines Lustspiel-Vorhabens, in dessen Mittelpunkt Katharina II. stehen sollte.(235) Aufmunternd schrieb die Künstlerin an Braun: "Wollen Sie es versuchen? Nach der Atossa noch einmal etwas von der anderen Sorte - etwas zum Verschenken - dies als Letztes. Wenn es gelänge ..."(236) Hermine Körner kümmerte sich schon um Einzelheiten der praktischen Verwirklichung der Katharina-Komödie: Sie wollte sie an einem Berliner Privattheater uraufgeführt haben und anschließend mit dem kleinen Ensemble auf Tournee gehen. Als Partner wünschte sie sich O.E. Hasse, da sie nicht glaubte, Gründgens hierfür gewinnen zu können. Sie legte größten Wert darauf, bei der Realisierung ihrer Pläne unabhängig und gemeinsam mit dem Autor bestimmend zu sein.

Hermine Körners Stellung im Theater der Nachkriegszeit

In den meisten Nachrufen auf Hermine Körner wurde hervorgehoben, daß es dieser Darstellerin vergönnt war, nach einer sechs Jahrzehnte umfassenden Laufbahn, die sie mit fast allen wichtigen Schauspielern und Regisseuren des deutschen Theaters zusammengeführt hatte, im hohen Alter nicht nur ihren seit langem bestehenden Ruf als eine der führenden deutschen Bühnendarstellerinnen zu wahren, sondern erst jetzt in ihren letzten Rollen ihre bedeutendsten Triumphe gefeiert zu haben.

Die Begegnung mit gealterter Bühnenprominenz hinterläßt beim nicht nur blind-schwärmerisch rezipierenden Zuschauer häufig einen leicht fatalen Beigeschmack. Zwar ist die Faszination einer ungewöhnlichen Persönlichkeit meistens nach wie vor unverkennbar, aber die Zeichen geschwundener physischer Leistungskraft, die sich in einem Nachlassen in Hinsicht auf Technik und Material ausdrücken, sind auch durch eine eventuell gesteigerte interpretatorische Reife nicht ganz aufzuwiegen. Es gibt genügend Beispiele im Theaterleben der Vergangenheit und Gegenwart, die Zeugnis ablegen für die Tragik verflossener oder zumindest stark reduzierter einstiger

Größe. Wer - wie der Verfasser dieser Arbeit - die Gelegenheit hatte, Hermine Körner in den letzten Jahren ihres Lebens auf der Bühne zu sehen, (237) mußte bald feststellen, daß im Falle dieser achtzigjährigen Schauspielerin der Eindruck bedeutender Schauspielkunst ganz von der Leistung des Augenblicks ausging und die sonst eine Bewertung im hohen Maße beeinflussende Reminiszenz an eine ruhmreiche Karriere gegenstandslos wurde angesichts der bezwingenden Kraft einer in keiner Hinsicht geschwächten Darstellungskunst.

Zwei Faktoren waren sicherlich unerläßlich, um diese Wirkung aufkommen zu lassen: Hermine Körner hatte das seltene Glück, sich bis zuletzt ganz auf ihr Gedächtnis verlassen zu können. Der ihr seit Jahrzehnten anhaftende Ruf absoluter Textsicherheit - inzwischen in Theaterkreisen fast zur Legende geworden - erlitt keine Einbuße, noch immer beherrschte sie souverän ihren Part, konnte in ihren Rezitationsprogrammen selbst umfangreiche Roman-Auszüge auswendig vortragen, ohne den Ablauf der Aufführung gefährdende Extempores stets die Regiekonzeption spielen und war in der Lage, ihrem Repertoire neue Rollen hinzuzufügen. Nicht weniger wichtig war der Umstand, daß ihre Stimme, seit jeher das dominierende Ausdrucksmittel ihres Spiels, kaum etwas von ihrer vielgerühmten Qualität verloren hatte. Die erfreulicherweise noch vorhandenen Tonaufnahmen mit Hermine Körner - ihre im Schallplattenhandel erhältlichen Auszüge aus dem Berliner Bühnenerfolgen der Nachkriegszeit, die Goethe gewidmete Rezitationsplatte sowie die bei verschiedenen Rundfunk- und Fernsehanstalten gemachten Aufnahmen (Anm. 238: Verzeichnis) - dokumentieren, wie die schon der jungen Schauspielerin attestierten stimmlichen Besonderheiten, die Variabilität des nun keineswegs greisinnenhaft klingenden Timbres und virtuose Stimmführung, von unverminderter Eindrücklichkeit waren und der außergewöhnlichen geistigen Durchdringung des Textes nicht nachstanden. Gewiß sind bei sehr schnell gesprochenen Passagen - etwa gegen Ende der Auszüge aus "Dichtung und Wahrheit" und "Harzreise im Winter" (1957 beim RIAS Berlin aufgenommen) - trotz aller Phrasierungskunst Mängel in der Atemführung unüberhörbar, während bei den nur ein Jahr zuvor im "Süddeutschen Rundfunk" durchgeführten Lesungen aus Hamsuns Roman "Hunger" oder Hofmannsthals "Die Frau im Fenster" gerade die ungeachtet aller Schnelligkeit vorbildlich präzise artikulierten Stellen frappieren. Es dürfen auch die Kritiken nicht unerwähnt bleiben, die nach der Uraufführung der "Perser" vermerkten, Hermine Körner habe sich strekkenweise überschreien müssen und dann schrill gewirkt, obwohl die auf Schallplatte (allerdings aus einer späteren Aufführung mitgeschnitten) festgehaltene Verfluchung des verblendeten Sohnes Xerxes das Organ der Körner in seiner unverwechselbaren metallischen Kraft präsentiert. Ein geradezu unfaßliches Stimmvolumen offenbaren die Aufnahmen der Achtzigjährigen als Hekuba. Das starke Pathos eines im zeitgenössischen Theater nicht mehr anzutreffenden Tragödiendarstellungsstils verbindet sich mit der Gewalt des großen Schmerzensausbruchs - so vor allem in der das Drama beendenden Anklage der Hekuba - zu einer mitreißenden Wirkung, die alle Einwände gegen die Antiquiertheit dieser Spielweise hinfällig

macht. Im übrigen war die Körner klug genug, eine Massierung strapaziöser stimmlicher Kraftakte zu vermeiden und sehr haushälterisch mit diesem Effekt umzugehen.

Im deutschen Theater der Nachkriegszeit hatte sich als verständliche und auch durchaus notwendig zu nennende Reaktion auf die im Theater des 'Dritten Reiches' vorherrschende Spielweise der ungebändigten Lautstärke und der verfälschten Gefühlswerte der Trend zum Unterspielen, zum leiseren, präzisen, versachlichten Darstellungsstil der amerikanischen und englischen Bühnen immer stärker vollzogen. Die Skepsis gegenüber der Darbietung übersteigerter Emotionen, deren Degradierung zur Hohlheit man zu durchschauen begann, mußte zwangsläufig erfolgen. Auch Hermine Körner mag ähnlich empfunden haben, da sie 1946 schrieb:

> "Es hat sich alles so grundlegend verwandelt - auch meine Einstellung zur Kunst im allgemeinen und im besonderen auch zu meinem Beruf. Ganz neue Dinge müssen kommen - neue Gedanken - und neue Ausdrucksformen - wenn wir überhaupt noch einmal berührt werden sollen nach all den tragischen Erlebnissen und Erschütterungen, die wir durchgemacht haben."(239)

Die nach 1945 einsetzende Hinneigung zum 'understatement' hatte aber für das deutschsprachige Theater, und ganz besonders für die klassische Tragödie, auch nachteilige Konsequenzen, die noch heute zu spüren sind: Sie äußern sich in einer Nivellierung und Einengung der Darstellungsformen, in einer Aversion gegen komödiantischen Nonkonformismus, dem man die geglättete, nüchterne Spielweise, wie sie auf unseren Bühnen und im Fernsehen in ärgerlich stimmender Eintönigkeit laufend demonstriert wird, des modernen Schauspielers gegenübergestellt hat. So sehr man es begrüßen muß, daß der Begriff des Stardarstellertums kaum noch relevant ist und von dem des Regietheaters abgelöst wurde, so sehr muß man aber auch bedauern, daß die kreativen Schauspielerpersönlichkeiten, deren Kunst doch wohl das Theater seine nachdrücklichsten Augenblicke zu verdanken hat, nur noch selten anzutreffen sind. Der Regisseur Heinz Hilpert erkannte die "Auslaugung aller wirklichen Gefühlsäußerungen" und urteilte:

> "Man hält es für schick, an allen Gefühlsäußerungen vorbeizugehen, weil man sich fürchtet, ein wirkliches Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Oder weil man das für verlogen und pathetisch hält. Aber zwischen dem Understatement und dem falschen Pathos, also der Verlogenheit, liegt die Wahrhaftigkeit einer klaren, richtigen Aussage. Jedes Gefühl läßt sich klar und überzeugend ausdrücken, wenn der Schauspieler es wirklich erlebt und aus seiner Empfindung heraus gestaltet."(240)

Hilperts Worten ist jedoch hinzuzufügen, daß es mehr als nur der Überzeugung des Künstlers von der Berechtigung eines großangelegten Gefühlsausbruchs bedarf, um nicht den Effekt der Theatralik, und damit der Lächerlichkeit, auf den heutigen Zuschauer hervorzurufen. Zu seiner eindrucksvollen Ausführung benötigt der Schauspieler die Beherrschung formaler Spielelemente, wie sie das moderne Theater kaum noch kennt. Der Abbau eines kunstvollen Gestus wie der Verlust der Fähigkeit, Verse zu sprechen, werden in den Klassiker-Inszenierungen der Gegenwart nur zu oft offenkundig. Hermine Körner besaß noch Ausdrucksmittel einer weit zurückliegenden Spieltradition, die auf der deutschsprachigen Bühne im Gegensatz zur französischen nicht bewußt konserviert, sondern im zunehmenden Maße vernachlässigt und schließlich fast völlig vergessen wurde. Kaum eine zweite Darstellerin - so lautete vor allem nach ihrer Verkörperung der Hekuba der Tenor der Kritikerstimmen - hätte es wagen können, diese großgearteten Klagegebärden und Tonfolgen (241) zu praktizieren, ohne sie nicht als Relikte einer längst überholten Spielform erscheinen zu lassen. Man sah Hermine Körner als eine der letzten Repräsentantinnen einer hochentwickelten Spieltechnik, die vor allem die Wahrung einer in dieser Vollendung nicht mehr vorhandenen Kultur des Sprechens einschloß.

"In einer Zeit der sprachlichen Verwahrlosung, ja der Gleichgültigkeit dem Wort gegenüber", so stellte Herbert Ihering nach der Premiere der "Perser" fest, habe die Körner "dem deutschen Satzbau eine Ausdruckskraft gegeben, die die deutsche Sprache über Jahrhunderte bestätigte."(242)

Abschließend muß die verbreitete Ansicht, Hermine Körner habe erst im Alter ihre künstlerische Vollendung erreicht, näher untersucht werden.

Als sie 1949 in Zweigs "Legende eines Lebens" für kurze Zeit auf eine Berliner Bühne zurückgekehrt war, registrierten mehrere Kritiker, die die Künstlerin aus einstigen Inszenierungen am "Staatstheater" oder auch "Deutschen Theater" kannten, sie sei gegenüber früheren Jahrzehnten dezenter und noch ökonomischer im Gebrauch ihrer Mittel geworden, sie wirke zwar noch immer als die virtuose Könnerin von einst, dazu habe ihr Spiel nunmehr aber eine vorher nicht gekannte seelische Substanz offenbart.

Fritz Schwiefert schilderte seinen Eindruck:

> "Immer war sie großartig, blendend, rauschend, prunkend, nie ganz gezähmt und im Grunde nie bezähmbar. Sie hatte etwas von der 'Comédie Française'. Sie hatte ihren 'erlauchten' Stil. Jetzt hat sie einen Tonfall gefunden, der immer natürlich und doch adlig, ungewöhnlich, bedeutend ist. Jetzt deckt sie mit zwei, drei belanglosen Sätzen so aufwandlos ein menschliches Herz auf, daß man von ihr sagen kann: hier hat eine große Schauspielerin vielleicht zu dem Tiefsten und Schönsten gefunden, was sie überhaupt geben kann."(243)

Schwiefert wie auch Herbert Pfeiffer (Der Tagesspiegel) wurden durch ihre Darstellung der Maria Folkenhoff, die eine Lebenslüge enthüllt, an Ibsens Frau Alving erinnert, und sie nannten diese Assoziation, wenn man an die Wirkungsweise der Körner in vergangenen Zeiten denke, erstaunlich. Hermine Körner hat nach 1945 in mehreren Inszenierungen der "Gespenster" mitgewirkt, von denen die 1953 am Berliner "Hebbel-Theater" herausgekommene Einstudierung Hans Bernd Müllers dank ausgedehnter Gastspielreisen die wichtigste war. Ihr Erfolg als Helene Alving legt in gleicher Weise Zeugnis ab für die sich im Zeitgeschmack wandelnde Rezeption einer Figur und schauspielerischer Wesensart. Wenn Walther Kiaulehn nach der Hamburger Aufführung (1952, Regie: Benninghoff) betonte, Hermine Körner habe "um diese Rolle sehr lange ringen müssen", da die "Figur der opfernden Mutterliebe, der ewigen Güte ihrer leicht hart erscheinenden Natur, ihrem herrischen Wesen eigentlich nicht" entspreche (244), so mag diese Auffassung noch stark von den Interpretationen Agnes Sormas oder Else Lehmanns zu Beginn dieses Jahrhunderts, die für die nachfolgende Generation von Darstellerinnen der Frau Alving zumeist als richtungweisend galten, beeinflußt gewesen sein. Dem Empfinden des Theaterbesuchers in den fünfziger Jahren mußte aber Hermine Körners herb-sachliche Helene Alving, die wie beiläufig durch die Kunst des andeutenden Spiels die Akzente der Mütterlichkeit und des Schmerzes ohne Rührseligkeit setzte, weitaus mehr entgegenkommen, als es eine die Gefahr der Sentimentalität heraufbeschwörende übermäßige Hervorhebung der gefühlsbetonten Momente vermocht hätte. "Leise Gesten lösen die tiefsten Bewegungen aus. Ein halbgebrochener Ton trifft das Ohr wie ein greller Verzweiflungsschrei. Ein winzig-zärtliches Lächeln reißt wie ein Urstrom aller Mütterlichkeit mit", beschrieb Gerhard Grindel nach der Berliner Premiere.(245)

Ein kurzer Ausschnitt des Dialoges Frau Alving-Pastor Manders zu Beginn des zweiten Aktes wurde in der Wiedergabe der Berliner Interpreten Hermine Körner und Robert Taube auf Schallplatte fixiert. Er macht deutlich, wie die Körner, gleichsam con sordino sprechend, ohne großen Stimmaufwand die Intelligenz dieser Frau, die sie ihre Umgebung klar durchschauen läßt, den leichten Anflug von Humor, mit der sie auf Manders' Versagen reagiert, aber auch ihren gebrochenen Stolz und ihre stille Resignation in den wenigen Sätzen voll umreißen konnte. Darüber hinaus beweist er den Abstand zwischen Hermine Körners subtiler Ibsen-Diktion und der ihres Partners, dessen zerdehnender Überbetonung einzelner Silben man noch die Herkunft von der in dieser Durchführung manieriert wirkenden realistischen Schulung anzumerken glaubt. Walther Karsch urteilte über diese Szene: "-- sie führte ihre Auseinandersetzung mit Manders behutsam und mit einem leicht melancholischen Unterton der Klage über das, was der andere an ihr versäumt hat." Die entstehende Erschütterung werde hier "mehr aus der Verödung eines großen Herzens deutlich gemacht als aus der Weichheit des Fraulichen. Ganz im alten Stil hält sich hingegen Robert Taubes kräftige realistische Gestaltung als Manders."(246)

Klug gliedernde Textvermittlung, Sparsamkeit im Spiel der Mimik und Gestik waren aber seit jeher die wesentlichen Merkmale der Schauspielerin Hermine Körner. Diese Grundzüge wurden zwar in ihren Altersleistungen noch sublimiert zur Geltung gebracht, stellten jedoch keineswegs eine Abwendung von der Spielweise früherer Jahrzehnte dar. Die Fähigkeit, eine Figur aus ihrem geistigen Kern in gedrängter, straffender Form hervorgehen zu lassen und sie nicht durch Einzelzüge zeichnerisch zu zerlegen, unterschied Hermine Körners Darstellungsstil in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts entscheidend von dem damals üblichen ihrer meisten Kollegen. Wurde die für Hermine Körners Kunst stets charakteristische Verbindung der Formen einer klassisch-pathetischen Spiellinie und einer vereinfachenden Sachlichkeit lange Zeit als befremdlich von vielen ihrer Kritiker abgelehnt, so kam nunmehr diese selten vorzufindende Synthese zweier zunächst unvereinbar erscheinender darstellerischer Stilelemente durchaus der Forderung nach geistiger Klarheit der Interpretation nach und fügte ihr außerdem noch die in der grauen Nüchternheit des modernen Theateralltags besonders reizvoll wirkende Note eines starken, künstlerisch geformten Gefühlsausdrucks hinzu. Aus diesem im deutschen Theater der Nachkriegszeit wohl einzigartigen Nebeneinander ist Hermine Körners außerordentlicher später darstellerischer Triumph zu verstehen.

Nach wie vor zeichnete ihre Gestalten die Aura tragischer Vereinsamung und gebieterischer Autorität aus, aber sie wurde nun kontrapunktiert durch die Züge leiser Melancholie und abgeklärter Güte. In den Lebensklugheit und Heiterkeit des Herzens widerspiegelnden Gesprächen Aurélies mit Pierre und den Dialogen der Herzogin in "Leocadia" (Anouilh) mit Amanda wurden diese Töne in der Ausdrucksskala Hermine Körners gewiß nicht weniger glaubhaft vermittelt als im Lamento der das Schicksal ihrer Kinder und ihres Volkes beklagenden Herrscherinnen Hekuba und Atossa. Bestimmend blieb aber auch in diesen Altersrollen der leidgeprüften Mütter und wunderlichen alten Damen die Ausstrahlung einer motorischen Kraft. Jedoch waren nun in ihrem Repertoire an die Stelle der ehrgeizigen, schuldverstrickten Königinnen die nicht weniger imposanten, vom Schmerz gezeichneten Kämpferinnen gegen menschliche Unvernunft und Verbrechen getreten. Daß Schillers eiskalter, zwielichtiger Königin Elisabeth Giraudoux' liebenswerte Irre von Chaillot als wichtigste Rolle der Körner folgte, bestätigte augenfällig die von vielen Kritikern und auch Verehrern der Schauspielerin konstatierte veränderte Wirkungsweise auf den Betrachter. Deren Ursache dürfte sowohl in der besonders bei den jüngeren Theaterbesuchern zu beobachtenden Bevorzugung eines jeden vordergründig-aufdringlichen Gefühlsüberschwang meidenden Darstellertypus als auch in der sich auf das Spiel auswirkenden gereiften Persönlichkeit zu suchen sein.

Dennoch muß mit Entschiedenheit festgestellt werden, daß es nicht richtig ist, im Falle dieser Schauspielerin von einer wesentlichen darstellerischen Entwicklung im Alter zu sprechen. Daß der alternde Künstler gemeinhin an Abstraktionsvermögen, gestalterischer Diskretion und behut-

samer Vergeistigung gewinnt, bedeutet nur einen natürlichen Prozeß, der durch privates Erleben noch erheblich gefördert werden kann, jedoch im allgemeinen keine grundsätzliche Wandlung in seiner Kunst. Hermine Körner vermochte die ihrem Spiel immer eigenen Vorzüge noch zu vertiefen, ohne dabei aber - und das muß man allerdings als eine Ausnahme werten - an physischer und geistiger Spannkraft entscheidend einzubüßen.

B. REKONSTRUKTION

1. Grundzüge

Hermine Körner gehörte nicht zu den Schauspielern, die ihre Kunst theoretisierend zu durchdringen suchen. Überlieferte Äußerungen der Körner zu Stilfragen oder Rollenauffassungen haben Seltenheitswert. Unter den wenigen bekannten Zeugnissen ragen einige Zeitungskommentare zu einem von der Künstlerin im Februar 1918 in der Schauspielschule des "Deutschen Theaters" gehaltenen Referat über Probleme der Schauspielkunst hervor.(247) In ihrem Vortrag bekannte sich Hermine Körner - wenn man den wenigen in der Presse anzutreffenden Stellungnahmen folgt - zu Diderots Forderung nach dem Schauspieler mit dem 'kühlen Kopf', der als kalter Beobachter seiner Darstellung allabendlich mit gleichwertigen Leistungen aufzuwarten hat.(248) "Die Post" - leider die einzige Zeitung, die einen Ausspruch der Schauspielerin direkt zitierte - gab an, ihre Ausführungen hätten in dem Satz gegipfelt, man müsse so lange proben, "bis man endlich den echten Ausdruck für eine Sprech- oder Gebärdennuance gefunden hat, die dann dermaßen beherrscht werden muß, daß man sie stets, auch ohne im Augenblick etwas zu empfinden, mit gleicher Intensität und Präzision wiederholen kann".(249) Damit schien Hermine Körner vorbehaltlos Diderots Idealbild vom kalten Verstandesspieler, der seine Wirkungen allein durch die kluge Ausarbeitung und fleißige Einstudierung seines Parts erzielt, beizustimmen.

In der Tat blieb bei der Körner in jeder Rolle - mochte sie sich auch noch so sehr mit der zu verkörpernden Gestalt identifizieren können wie im Falle der Hekuba und Aurélie - ein gewisses Maß an wachsamer Distanziertheit gewahrt. "Sie kann sich in die Flut des Bühnenschicksals werfen - sie wird nicht davon verschlungen. Sie steht mit einem intuitiven und erfahrenen Kunstverstand dabei immer noch am Ufer und beobachtet, formt die Wirkung", bemerkte Friedrich Luft nach ihrem triumphalen Erfolg in den "Troerinnen".(250)

Es hieße jedoch allzu oberflächlich und theaterfern argumentieren, aus dieser künstlerischen Eigenart und dem Bekenntnis der Körner eine Rechtfertigung des sie lange verfolgenden Vorwurfs 'seelenloser Kunstfertigkeit' konstruieren zu wollen. Längst hat sich die Überzeugung durchgesetzt, daß eine gute schauspielerische Leistung ohne Selbstkontrolle in jeder Phase der Darbietung sowie vorher genau festgelegte Einzelheiten der Interpretation überhaupt nicht möglich ist und daß das einst von vielen Kritikern vertretene Postulat nach dem völlig in seiner Rolle aufgehenden, 'wie im Rauschzustand' agierenden, bekennenden Bühnenkünstler in der Praxis kaum mit glücklichem Gelingen realisiert werden kann. Ebenso ist aber

Diderots These vom gänzlich empfindungslosen Darsteller zu bestreiten, denn schon in der Erlangung der Echtheit eines Gefühlsausdrucks liegt ein schöpferischer Prozeß, der ohne ein gefühlsmäßiges Beteiligtsein des Künstlers nicht denkbar ist, wie auch seine Fixierung und damit beliebige Reproduzierbarkeit wohl doch einer Art seelischer Hochspannung bedarf.

Der Umstand, daß Hermine Körner gegen Ende der Probenarbeit zunehmend nervöser wurde und schließlich mit der Ausführung ihrer Rolle im zweiflerischen Kampf lag, spricht nicht gerade für allzu routinierte Selbstsicherheit.(251) Ein Ratschlag, den sie in den zwanziger Jahren einer jungen Kollegin gab, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, da er hilft, das Bild von der angeblich 'brillanten Technikerin ohne emotionelles Engagement' zu korrigieren. Als "die höchste Forderung an uns alle in der Schauspielkunst" nannte Hermine Körner das Bemühen, "niemals unwahr zu sein."(252) So ist ihre theoretische Erörterung nicht als Ausdruck einer oberflächlichen Haltung zu ihrem Beruf zu werten, sondern zu sehen als die Äußerung einer erfahrenen Schauspielerin über eine Kunst, in der handwerkliches Können und gewissenhafte Konzipierung der Gestaltung, die nichts der Laune des Zufalls oder einer plötzlichen Eingebung überlassen will, die wesentlichen Faktoren für ein Höchstmaß des Leistungsvermögens bedeuten.

Alle befragten Spielleiter und Darsteller gestanden Hermine Körner zu, bei der Probenarbeit an unermüdlichem Einsatz nicht zu übertreffen gewesen zu sein und keine Nachlässigkeit in künstlerischen Fragen geduldet zu haben.(253) In seinem Nachruf auf Hermine Körner hob der Berliner Kritiker Werner Fiedler hervor, die Künstlerin sei schon auf den ersten Proben "mit einem nicht nur gelernten, sondern in allen seelischen Ausstrahlungen erfaßten Text" erschienen und habe "damit viele der jüngeren Kollegen, die - überbeansprucht von Film- und Hörspielaufgaben - einfach angewiesen waren auf die Weisungen des Regisseurs" beschämt.(254)

Mit welcher Gründlichkeit sie sich auf eine neue Aufgabe vorbereitete, beweist ein Ausspruch über die Arbeit an ihrem auf vielen Rezitationsveranstaltungen der fünfziger Jahre gefeierten Goethe-Programm:

> "Ich habe Bekanntschaft mit Goethe gemacht. Ein ganzes Leben glaubte ich, ihn zu kennen - gut zu kennen. Und mußte eines Tages feststellen, daß diese Annahme ein Irrtum war. Das konnte ich nicht dulden. In vier Monaten einer selbst gewählten persönlichen und landschaftlichen Einsamkeit, ohne berufliche Tätigkeit, fand ich über viele mühsame Brücken den Weg."(255)

Die künstlerische Eigenständigkeit, an jede neue Rolle mit einem festen Konzept als Folge einer intensiven Beschäftigung mit der Textvorlage heranzugehen, hätte leicht - so könnte man annehmen - zu ernsthaften Kontroversen mit einem ihrer Auffassung widerstrebenden Regisseur führen können, wie sie sich vermutlich auch während Hermine Körners Tätigkeit unter Max Reinhardts Führung nicht immer umgehen ließen.

Mehrere Regisseure - Paul Rose, Frank Lothar, Paul Verhoeven und Willi Schmidt - bekundeten jedoch, daß die Körner aufgeschlossen und diszipliniert auf die Vorschläge der Spielleitung eingegangen sei und nicht etwa auf einer von ihr als definitiv richtig empfundenen Interpretation beharrt habe. Heinz Leo Fischer, der am "Alberttheater" und in den folgenden 'Wanderjahren' häufig Regie in Aufführungen mit Hermine Körner führte, betonte: "Sie liebte es, Ratschläge entgegenzunehmen, und verstand zuzuhören und die Intentionen des Regisseurs zu akzeptieren, wenn sie von deren Berechtigung überzeugt war."(256) Professor Willi Schmidt erinnerte sich an einen Ausspruch der Körner, der wohl für ihr Künstlertum bezeichnend genannt werden kann: Als er sie einmal während der Inszenierung der "Irren von Chaillot" um eine Änderung ihrer Gestik in einer bestimmten Situation bat, habe sie zustimmend mit den Worten reagiert: "Wenn ich es wie immer machen würde, dann wäre es langweilig."(257)

Daß Hermine Körner die Autorität großer Spielleiter anerkannte, zeigte sich während ihrer Zugehörigkeit zum Berliner Staatstheater, als sie nach vielen Jahren allzu uneingeschränkter Selbständigkeit auch mit einem so eigenwilligen Regisseur wie Jürgen Fehling ohne nennenswerte Spannungen zusammenarbeitete. Allerdings machte auch Fehling - wie übereinstimmende Angaben mehrerer ihrer damaligen Partner bezeugen (258) - dem Können und Kunstverstand der Körner mehr Zugeständnisse, als das gemeinhin bei ihm der Fall war. In der Nachkriegszeit war die Achtung der Regisseure vor der Persönlichkeit der berühmten Schauspielerin sicher zu groß, um nicht hin und wieder deren Neigung, schöpferisch auf die Konzeption ihrer Darstellung einzuwirken, entgegenzukommen.(259)

Als überragende Gestalterin tragischer Dramenfiguren ist Hermine Körner in erster Linie im Gedächtnis der Theaterkenner haften geblieben. Sie selber wehrte sich häufig mit Nachdruck gegen die Etikettierung 'Heroine' und bekannte sich 1956 in einem Zeitungsinterview eindeutig zur Bevorzugung moderner Rollen:

> "Ich ziehe unbedingt moderne Rollen vor, weil ich mich in ihnen mehr zu Hause fühle. (...) Nach dem Kriege habe ich als einzige klassische Rolle nur die Isabella in der 'Braut von Messina' gespielt und wie bei allen meinen klassischen Gestalten versucht, moderne Töne und psychologische Nuancierungen hineinzubringen."(260)

Der biographische Abriß ihrer Laufbahn bestätigt, daß sie den klassischen Heldinnen immer unkonventionelle Züge zu geben verstand, ohne jedoch originelle Rollenauffassungen 'um jeden Preis' erzielen zu wollen. Er zeigt auch, welchen hervorragenden Rang Hermine Körner unter den wesentlichen Interpretinnen der Frauengestalten Strindbergs, Wedekinds und vor allem Ibsens einnahm und mit wieviel Erfolg sie im Salonstück glänzte. Dennoch darf behauptet werden, daß ihre Leistungen im Fachbe-

reich der Tragödin am höchsten einzuschätzen sind. Die Ausstrahlung tragischer Großartigkeit stellte sich bei ihrem Auftreten im Drama wie selbstverständlich ein. Dank dieser Wirkungsweise und der Ausrichtung ihrer Spielmittel, unter denen die an Ausdrucksfülle und Umfang ungewöhnliche Stimme sowie die große Gebärde - die wesentlichen Träger der Pathosäußerung - herausragten, war sie prädestiniert für die Darstellung außerordentlicher, also heroischer Schicksale, wie sie Shakespeares Dramatik, die griechische und die französische Tragödie, die deutsche Klassik, aber auch viele Werke melodramatischer Prägung bieten. Erdhaft-schlichte Bürgerlichkeit vermochte diese führende Königinnen-Spielerin der deutschen Bühne trotz aller technischen Versiertheit nicht glaubhaft wiederzugeben, wie ihre gescheiterten Versuche, Hauptmanns Mutter Wolffen und Frau John zu verkörpern, klar bewiesen.(261)

Dennoch überschritt sie im Vergleich mit den berühmtesten Tragödinnen der deutschen Theatergeschichte den meist recht enggespannten Rahmen dieses Rollenkreises beträchtlich und ist so eher der komödiantisch-vielseitigeren französischen Heroinen-Tradition zur Seite zu stellen, mit der sie auch die Kombination eines kühl kalkulierenden Intellekts, präziser Virtuosität und einfühlsamer Intuition teilte. Diese Beziehung ist allerdings nicht so sehr zu den Repräsentantinnen des betont formalistischen, im Festhalten an einen überalterten Regelkodex erstarrten Stils der 'haute tragédie' herzustellen, als vielmehr zu der realistischeren, die Tragödiendarstellungsform klassizistischer Prägung durchbrechenden Spielweise einer Elise Rachel und Sarah Bernhardts.(262)

Mimik und Gebärdenduktus

In der Vorrangstellung der stimmlichen Wirkung unter den Darstellungsmitteln äußerte sich die Verwandtschaft der Schauspielkunst Hermine Körners zum französischen Tragödinnen-Typus stärker als bei allen anderen Fach-Kolleginnen des deutschsprachigen Theaters. Die Beschränkung der Gebärdensprache und des Mienenspiels auf einen recht kleinen, aber zwingenden Ausdrucks-Fundus, die zugunsten hoheitsvoller Statuarik eingegrenzte körperliche Beweglichkeit bedeuteten wesentliche Gemeinsamkeiten der schauspielerischen Grundzüge, die in den Altersverkörperungen der Körner - als sich ihre "tragische Präsenz in der Stimme verdichtete" (263) - noch intensiviert wurden.

Die Rekonstruktionen von Hermine Körners Gestaltungen der Lady Macbeth und der Elisabeth zeigen das Primat sprachlicher Wirkungsgrade. Sie lassen aber auch erkennen, daß zur überzeugenden Wirkung des Heldendarstellers kaum weniger die visuelle Prägnanz seiner Erscheinung beiträgt. Der tragenden Kraft des sprachlichen Pathos muß eine gleichsam plastische Bildhaftigkeit entsprechen, die nicht die intime, differenziertere Aussagekraft des Kammerspiels verlangt, sondern großflächigere Raumwirkungen anstrebt.

Hermine Körner verstand es, mit geringem Aufwand - durch ein Verziehen der Lippen, ein Heben der Brauen und vor allem durch die suggestiv zu nennende Ausdrucksgewalt ihrer Augen - die maskenhafte Starrheit ihres hell geschminkten Gesichts zu durchbrechen. Obwohl sie nur mittelgroß war und also keineswegs den einst für eine Heroine als ideal gepriesenen Ausmaßen einer Klara Ziegler entsprach, ließ sie durch die aufrechte Haltung die Gedrungenheit ihres im Alter sehr massig gewordenen Körpers vergessen und konnte sogar den Eindruck erwecken, sehr hochgewachsen zu sein. Ihr in Spielbeschreibungen immer wieder hervorgehobenes 'königliches Schreiten' und die Fähigkeit, sich im historischen Kostüm wie selbstverständlich zu bewegen, waren neben der Plastizität der Gestik weitere wichtige Teilmomente für die überzeugende Verkörperung heroischer Schicksale.

An keiner anderen Rolle läßt sich das Spezifische von Hermine Körners Darstellungsform so gut exemplifizieren wie an der Interpretation der Hekuba in Mattias Brauns Bearbeitung der "Troerinnen". Die Fernseheinstudierung Paul Verhoevens, eine Funkeinrichtung Lietzaus (RIAS Berlin), der die wichtigsten Szenen der Hekuba enthaltende, auf Schallplatte übertragene, Mittschnitt der Berliner Aufführung und Fotos von der Generalprobe der Kölner Inszenierung (264) (Regie: Siems) bieten Unterlagen von hohem dokumentarischen Wert.

Die Bilddokumente haben das bei aller Dezenz vielsagende Mienenspiel der Körner festgehalten. Wie erloschen blickten die Augen angesichts Trojas Vernichtung, der leicht geöffnete Mund verlieh dem Antlitz von Hermine Körners Hekuba einen Ausdruck hilflosen Staunens. Schmal wurden die Lippen, und die Augen spiegelten Haß wider, wenn sie Helena als die Ursache allen Schreckens anklagte.

Die Stimmen zu Hermine Körners Bühnen-Verkörperungen der Rollen hoben hervor - wie es auch in der Fernseh-Version zum Ausdruck kam -, daß die meist unbeweglich auf einem Baumstumpf sitzende Schauspielerin schon durch ihre Haltung die auch in der Situation der Ausweglosigkeit ungebrochene Herrschernatur habe spüren lassen, um bei ihren wenigen Gängen über die Bühne den Eindruck "leidender Majestät"(265) zu vermitteln.

"So edel und erhaben vermochten wohl nur die Rachel und die Ristori die Gewänder ihrer Heldinnen zu tragen", hatte 1920 Friedrich Kummer nach Hermine Körners Dresdener Gastspiel als Mariamne geschrieben.(266) Diese völlig ungekünstelt wirkende königliche Attitüde faszinierte auch bei der greisen Hekuba und trug dazu bei, daß die gestürzte Herrscherin trotz aller Demütigungen nie an Würde einbüßte, während sie bei Hermine Körners in anachronistischer Aufmachung erscheinenden Irren von Chaillot jeden Anflug von Lächerlichkeit und billiger Komik verhinderte.

Die Überzeugungskraft von Hermine Körners weitausgreifenden und lange ausgehaltenen Gesten schuf in den Aufführungen der "Troerinnen" Augen-

blicke von einer bildhaften Eindringlichkeit, die hinter dem sprachlichen Effekt in keiner Weise zurückstand. Auf zwei dieser Gebärden von einer im besten Sinne pathetischen Kühnheit soll hier näher eingegangen werden.

An der Stelle "Gut wär, ich kratzte mein Gesicht ab mit meinen Nägeln" (267) wurde der vehemente stimmliche Ausbruch durch die mit ausgespreizten Fingern über das Gesicht fahrenden Hände in ebenso realistischer wie formal gekonnter Manier begleitet. Immer wieder in Beschreibungen von Hermine Körners Darstellung erwähnt wurde die stumme Klagegebärde - drei langsame Schläge mit beiden geballten Händen gegen die Stirn -, die ihre Hekuba beim Erhalt der Nachricht von Polyxenas Tod vollführte. Diesen großgearteten Gesten haftete nichts Künstliches oder Gezwungenes an. Sie waren - wie Mattias Braun in seiner Totenrede erklärte - in Hermine Körners Wiedergabe "die natürlichsten, einfachsten und unmittelbarsten Lebensäußerungen eines Menschen, die sich denken lassen; die stärksten und kunstvollsten allerdings auch zugleich".

Aber auch die vorherrschenden weniger heroisch-grandiosen Züge dieses Gebärdenduktus (s. Fotoanhang), dessen gemessene Stilisierung in der Fernsehinszenierung im Gegensatz zu den hastigeren und unruhigeren Gesten von Hermine Körners Partnerinnen (Anna Damann, Inge Langen, Lola Müthel) zu starker Wirkung kam, hatten trotz ihrer fast stereotyp zu nennenden Anwendung - ein leichtes Handaufheben, das Ausbreiten der Arme, eine mit schöner langsamer Streckung weisende Hand - eine außerordentliche, dem Wortsinn sekundierende Prägekraft. Da sie nicht auf den schönen malerischen Effekt zielten, sondern vorwiegend sinnvoll charakterisierend angewandt wurden, ist in diesem Punkt ein entscheidender Unterschied zum 'dekorativen' Stil von Hermine Körners gefeierten Vorgängerinnen Charlotte Wolter und Sarah Bernhardt festzuhalten - eine Distanz, die sich in der sprachlichen Interpretation noch deutlicher bemerkbar machte.

Stimme und Sprachgestaltung

Als Mezzosoprane von ungewöhnlichem Umfang und berückendem Wohllaut, der nie ins Schrille und Unharmonische überging, wurden die Stimmen der Wolter und Bernhardt von Zeitgenossen beschrieben. Das von ihrer Chronistin der Burgtheater-Heroine ausgestellte Zeugnis "sie selbst schien im Genuß ihres Organs zu schwelgen und mehr seine Entfaltung und Steigerung zu musikalischer Wirkung anzustreben, als ein Herausarbeiten des logischen Gehaltes der Rede"(268) hätte auch der weltberühmten Französin gelten können, als deren deutsche Epigonin gerade wegen einer angeblichen Übereinstimmung in der Sprachgestaltung und im Timbre Hermine Körner oft bezeichnet wurde.

Wie wenig zutreffend aber eine solche Gleichsetzung gewesen sein dürfte, das bewies 1918 Hermine Körners Versuch, Racines Phädra in der Manier der Bernhardt zu spielen. "Es müßte Gesang, Wohllaut in der Stimme sein - aber hart, scharf, wild, männlich klingt es bei Hermine Körner", vermerkte Julius Hart (269), die Deklamation der Körner mit der ihrer Rollen-Vorläuferinnen Sarah Bernhardt und Klara Ziegler vergleichend.

Gewiß vermochte das Organ der Körner - wie der Ausschnitt aus Péguys "Mysterium der Hoffnung", aber auch manche Passage aus den vorhandenen Aufnahmen von Schauspiel-Monologen beweisen - streckenweise in sonorer Klangschönheit zu brillieren und weite Tonbögen zu umspannen, aber dieser weiche, musikalische Stil wurde in der Regel durch rauhe und scharfe Gegentöne, bewußte Dissonanzen, unterbrochen.

Über eine im Heroinen-Fach ganz selten zu verzeichnende Flexibilität und Variabilität verfügte diese oft spröde, fast brüchig klingende, dunkel timbrierte Stimme, deren unverwechselbare Qualitäten im Laufe der Jahrzehnte offenbar keine wesentliche Einbuße erlitten. Die stupende Modulationsfähigkeit ihres Organs erlaubte Hermine Körner stimmliche Differenzierungen von fast rätselhafter Charakterisierungskunst. Sie fand ihren Höhepunkt, wenn es galt, verschiedene Personen aus der Sprache zu gestalten: Durch ein geringes Anheben der Stimme, eine leichte Aufhellung des Timbres, durch wechselndes Tempo und veränderte Lautstärke erstanden die Gestalten in Hofmannsthals dramatischem Gedicht "Die Frau im Fenster": Die sich sehnende und ängstigende Madonna Dunone, die alte zittrige Amme und - mit eherner, schneidender Schärfe - Messer Bracchio, sie alle verbunden durch die Abgeklärtheit des tiefen, vollen Erzähltons. Kaum minder eindrucksvoll wußte Hermine Körner die Begegnung des hungernden jungen Mannes und der Unbekannten aus Hamsuns Roman "Hunger" und den humorigen Dialog Huri-Dichter aus dem "Buch des Paradieses" (West-Östlicher Divan) mit ihrer Stimme plastisch zu formen und in vielen Schattierungen lebendig werden zu lassen.

Kann man bei diesen Szenen vor allem die virtuose Verwendung dieses Ausdrucksmittels registrieren, so beeindruckt in den Dialogen der Gräfin Terzky mit Wallenstein ("Wallensteins Tod"), wie die Körner fern jeder falschen Bedeutungsschwere, mit einer völlig unsentimentalen Schlichtheit spricht (etwa wenn sie wie beiläufig der Gräfin Absicht verkündet, ihrem Leben nach Wallensteins Untergang ein Ende zu setzen - V,3), ohne jedoch wie die meisten unserer gegenwärtigen Heldenspieler trocken und unprofiliert zu wirken.

Hermine Körner und ihr Partner Werner Krauß demonstrieren in diesen "Wallenstein"-Passagen, daß die Wahrung der rhythmischen und klanglichen Werte der gebundenen Sprache, deren Bewältigung eine nicht alltägliche Musikalität voraussetzt, nicht unbedingt gestelztes Pathos zur Folge haben muß - eine Befürchtung, die immer wieder bedeutende Schauspieler - wie einst die Protagonisten des Bühnenrealismus mit Albert Bassermann an der Spitze - dazu bewegen wird, den Versfluß zu zerstören.

Alle Vorzüge von Hermine Körners geistig kontrollierter Diktion und stimmlicher Nuancierungskunst trafen in ihrer Gestaltung der Hekuba aufeinander.

Diese Rolle stellt an ihre Interpretin höchste Anforderungen, da sie als ein fortschreitender 'Klagegesang' wenig Spielraum für dramatische Steigerungen zu bieten scheint. In Hermine Körners Wiedergabe wurde dem gewaltigen Lamento jede Spur von Monotonie genommen; sie schaffte es, immer neue Höhepunkte zu setzen und die Spannung beim Zuhörer wachzuhalten, indem sie die sinnlichen und geistigen Vorzüge ihrer Sprechkunst in vollendetem Einklang vorführte. In kluger Ökonomie wurde die Stimme erst im Finale des Dramas in den großen kraftvollen Ausbruch getrieben, während sonst Verhaltenheit oder sogar ein Piano dominierten, dessen Artikulationsreinheit und Tragfähigkeit sich Kritiken zufolge auch in der diffizilen Akustik des Berliner "Schiller-Theaters" bewährten.

Die in der langen Bühnenkarriere erworbene technische Perfektion äußerte sich in der souveränen Atemführung, der Disposition der Pausen und einem außergewöhnlichen Gefühl für Sprechtempi und Abstufung der Tonstärke. Noch wesentlicher für die Höhe des erreichten Niveaus und kennzeichnend für Hermine Körners Meisterschaft ist aber die Gabe zu nennen, den Text übersichtlich auszubreiten und mit unfehlbarer Sicherheit der Akzentuierung ein kompositorisches Moment im Vortragsstil und in der Verteilung kontrastierender Wirkungen zu wahren. Da war bei allem Wissen um die Eigengesetzlichkeit der Verssprache kaum noch etwas von einer Neigung zur schönen deklamatorischen Äußerlichkeit zu verspüren, wie sie einst viele Kritiker Hermine Körner nachsagten. "Ohne sich etwa in den Mantel des wohltönenden Klanges zu hüllen, gliedert und ordnet sie die Sätze und Worte, erhellt den Gedanken hinter dem Wort", lobte Walther Karsch.(270) Wenn Hermine Körner als Hekuba, von den Frauen Trojas umringt, am Ende des Dramas mit peitschender Härte in der Stimme sich von der Menschheit lossagte, die dieses Grauen verursachte oder auch nur zuließ, dann brach der Fluch aus ihr stoßweise, fast qualvoll anzuhören, hervor - die hohle Deklamationsmanier mit ihren klingenden Wortkaskaden ehemaliger Heroinen-Darstellung schien dann um mehr als ein halbes Jahrhundert entfernt.

Dabei hatte ihre Hekuba durchaus Momente eines starken Pathos, die das von der Kritik oft vermerkte 'monumentale Format' ihres Spiels auch - oder vor allem - in seiner sprachlichen Komponente bestätigten. Die vorwiegend langsam und verhalten gesprochene Klage des Eröffnungsmonologs offenbart beim Anhören der Schallplatten-Aufnahme bereits eine Intensität der Gefühlsäußerung, die für die folgenden Szenen keinen Anstieg mehr erwarten läßt. Dieser anfängliche Eindruck wird aber bald revidiert, wenn Hekuba mit mütterlicher Zärtlichkeit in der nun leicht zitternden Stimme Kassandra anredet ("Du bist nicht bei dir, Liebes") und - nachdem die Tochter abgeführt wurde - eintönig, fast singend das Schicksal ihrer Kinder beklagt ("Wozu ertragen den Schmerz der Wehen? Wozu behüten des Kindes Weg?"). Diese Meditation läßt die Körner in einem zweimaligen - vom Text nicht

vorgeschriebenen - Klageruf "Weh!" gipfeln, um dessen langgedehntes Tremolo jäh abbrechen zu lassen und mit erbarmungsloser Härte zu schließen: "Die Klage ist sinnlos. Es erstirbt ob solchen Jammers die Klage."

Der große Klagemonolog wird dann unterbrochen durch die von Hermine Körner mit sachlich-ruhiger Argumentation, die aber hin und wieder in eine gefährliche unversöhnliche Schärfe und schneidenden Hohn umschlägt, gebrachte Erwiderung Hekubas auf Helenas geschickte Verteidigung. Angesichts des Leichnams des ermordeten Enkels schwieg Hermine Körners Königin von Troja sekundenlang, sie spielte - wie die Fernsehaufführung festhielt - den Schrei äußersten Schmerzes zunächst stumm, um dann ein langgezogenes, qualerfülltes Stöhnen hören zu lassen.

Hugo Hartungs Beschreibung der Wirkung von Hermine Körners Spiel in der Berliner Inszenierung während der Schlußphase des Dramas umreißt auch treffend den Eindruck beim Hörer des Mitschnitts:

> "Wenn eine Steigerung schon nicht mehr möglich erscheint und die Zuschauer kaum noch zu atmen wagen, setzt bei Frau Körner das Furioso der Schlußanklage ein, in die Herzen und Hirne dieser Zuschauer unserer Zeit hineingehämmert. Dem Aufschrei ''Auch Duldung ist Verbrechen!'' folgt die wie eine blutige Saga erzählte Geschichte von der Mutter, die den fünften Sohn erschlug, als der Krieg ihr die anderen Söhne genommen hatte, mit der nüchtern hart gesprochenen Konsequenz: ''Die Frau versteh ich jetzt!'' Und dann die endzeitliche Vision des Grauens, des Untergangs, der totalen Vernichtung..."(271)

In seinem Nekrolog auf Hermine Körner erinnerte sich Ivan Nagel:

> "Im gedehnten Crescendo des ersten Vokals fühlte man das Leben selbst erwachen. (...) Und als der letzte Vokal brach und verstummte, blieben nur der mächtige Leib (wie ein Felsen) und das bleiche Gesicht (wie brüchiges altes Gestein) wieder zurück; ein Sterben ohne Dolch und Gift mitten auf der Bühne. Die ganze Tragödie spielte sich in ihrer Stimme ab."(272)

II. Lady Macbeth (Berlin 1916)

Reinhardts Konzeption

Max Reinhardts Inszenierung des "Macbeth"(273) wird als die wichtigste szenische Realisation der Tragödie in der deutschen Bühnengeschichte dieses Jahrhunderts angesehen.(274) Die in den Rezensionen häufig anzutreffenden Beanstandungen von Einzelheiten der Aufführung am "Deutschen Theater" - mochten sie nun der Regiekonzeption, schauspielerischen Leistungen oder der ungewöhnlichen Bühnenausstattung (275) gelten - erlauben im Rückblick die Behauptung, daß sie im wesentlichen auf in traditionalistischer Anschauung verharrende Vorurteile zurückzuführen sind und die zweifellos vorhandenen Unvollkommenheiten überbewertet wurden. Jacobsohns Resümee, Reinhardts "Macbeth" sei mit einer anderen Besetzung der Lady-Rolle "eine Tat der Theatergeschichte"(276) zu nennen, läßt sich unter Aufhebung dieser Einschränkung nur unterstreichen.

Es sei ihr gemeinsames Verdienst, so attestierte Willi Handl Hermine Körner und Max Reinhardt, "der Lady Macbeth ihre Weibnatur wiedergegeben zu haben"(277). Handl gehörte zu den wenigen Rezensenten, die die von der Regie intendierte Grundhaltung der Figur nicht nur in ihrem vollen Umfang erkannt hatten, sondern auch ihrer darstellerischen Verwirklichung ohne Vorbehalt zustimmend gegenüberstanden. Die meisten Besprechungen der Aufführung erwähnten das Doppelspiel der Lady, wie es Reinhardts Regiebuch(278) präzise vorschrieb:

Während sie sich Macbeth gegenüber stets nervenstark und aufmunternd zu zeigen versucht, gibt sie schon für den Zuschauer in ihren ersten Szenen deutliche und sich mit Fortgang der Handlung immer klarer abzeichnende Momente der Schwäche und inneren Zerrüttung zu erkennen. Sie deutete ihren schließlichen Zusammenbruch frühzeitiger an, als man es selbst wenige Jahre zuvor in Bernauers Inszenierungen (279) - die als die ersten entschiedenen, wenn auch vor allem in ihrer darstellerischen Ausführung mißlungenen, Versuche betrachtet werden müssen, die aus dem vergangenen Jahrhundert überlieferte Vorstellung von der stets dominierenden kaltblütigen Mordanstifterin zu revidieren - erlebt hatte. An dieser Konzeption nahmen sogar Urteile, die ansonsten der Inszenierung und dem Spiel der Hauptdarstellerin die Anerkennung nicht versagten, häufig Anstoß. Indem man diese Auffassung als Regiewillkür, die Shakespeare nicht gerecht werde und die Größe der Gestalt mindere, ablehnte, mochte die Erinnerung an Charlotte Wolter, deren Verkörperung der Lady Macbeth für Jahrzehnte in der Aufführungspraxis des Werkes von normativer Bedeutung war, nicht selten ausschlaggebend gewesen sein. Wenn einige Kritiker Hermine Körners Darstellung zu leidenschaftslos und undämonisch fanden (280), so konnten sie sich offensichtlich noch immer nicht vom Einfluß einer schon rund vierzig Jahre zurückliegenden überragenden, wenn auch in mancher

Hinsicht anfechtbaren Interpretation und Spielweise freimachen. Norbert Falks Bewertung steht repräsentativ für die Gruppe von Kritiken, die Hermine Körner zwar vollkommene geistige und technische Beherrschung der Aufgabe konzedierten, jedoch ihr - künstlerische Eigenart und vorgeschriebene Konzeption nicht immer voneinander zu trennen wissend - mehr ekstatische Wildheit gewünscht hätten: "Die Sicherheit der Technik, die alles macht, die Routine, die jedes Danebengreifen ausschaltet", urteilte Falk, würden aber "eine starke Loderflamme, die Gluten eines elementaren Satanismus" nicht ersetzen können.(281)

Mag Reinhardts Kommentierung der Rolle beim Leser des Regiebuches auch zuweilen den Eindruck aufkommen lassen, als sei die Gestalt um einige Nuancen zu weiblich-schreckhaft angelegt, so ist jedoch anzunehmen, daß der Spielleiter Hermine Körners Ausstrahlung willensstarker Energie und kühler Souveränität als selbstverständliche Wirkungsfaktoren bei seiner Inszenierung einkalkuliert hatte und es wohl für überflüssig hielt, diese dann von der Kritik häufig vermerkten Züge (282) mit sonst bei ihm üblicher Exaktheit zu präzisieren.

Ist im allgemeinen auch Vorsicht geboten, Regiebücher als getreues Abbild der Aufführung anzusehen, so erlauben doch Aussagen von Mitarbeitern und Schauspielern Reinhardts die Behauptung, daß seine lange vor Probenbeginn fixierte Ausarbeitung des Regieplanes später nur selten noch wesentliche Änderungen erfuhr. Obendrein bestätigt die in den zahlreichen vorliegenden Rezensionen anzutreffende Erwähnung vieler Einzelheiten im Spiel Hermine Körners als Elisabeth und Lady Macbeth Regiebuch-Anweisungen in solch erstaunlichem Maße, daß etwaige Abweichungen nur geringfügiger Natur gewesen sein können.

Obwohl Max Reinhardt die Liebesbindung Macbeth-Lady als Agens des Handlungsablaufs in den Vordergrund seiner Inszenierung stellte, blieb die Parallele zu Charlotte Wolters Auslegung der Rolle nur oberflächlicher Art.(283) Zwar liebte auch die Lady der Wolter ihren Gefährten, im Gegensatz zur völlig empfindungslosen, nur vom persönlichen Ehrgeiz geleiteten Lady Macbeth ihrer Wiener Vorgängerin im Fach der Heroine Sophie Schröder (284), aber diese Liebe hatte bei aller triebhaften Leidenschaftlichkeit doch einen vorwiegend besitzergreifenden Charakter, war nicht frei von den Merkmalen eigensüchtiger Wünsche und geringschätziger Verurteilung der Schwächen Macbeth's. Ihre dunkle, südländisch wirkende Schönheit unterschied sich bereits völlig von dem Bild, das Reinhardt für seine Lady offenbar vorschwebte und wie er es in Hermine Körner erfüllt sehen mochte. Es war orientiert an der liebenswürdig-damenhaften Erscheinung bedeutender englischer Interpretinnen der Rolle (285), die hinter scheinbar hilfloser Weiblichkeit ungewöhnliche Energie spürbar werden ließen. Hermine Körners erster Auftritt wurde von den meisten Kritikern ausführlich beschrieben (286); selbst Jacobsohn begrüßte diesen ungewohnten Anblick - "gar nicht dämonisch, blond, mit Hängezöpfen über einer Brust" - als eine "Erlösung von der Schablone".(287)

Vor allem manifestierte sich im Charakter der Liebesbeziehung, wie er sich im Spiel der Wolter geäußert hatte und wie ihn Reinhardts Regiebuch vermittelt, ein weiter Abstand. Zärtlichkeit und fast mütterliches Mitleiden zeichneten die Gefühle der Lady nach Reinhardts Anweisungen für Macbeth aus, es kostete sie große Überwindung, den zaudernden Gatten mit Spott und verächtlichen Bemerkungen zur Tat zu provozieren. Der Kritiker Hermann Kienzl stimmte dem "kühnen Bruch mit dem Herkommen" zu und interpretierte Reinhardts Intention: "Nicht der Ehrgeiz und Herrschgier, sondern ein liebender Triebwille bestimmt die furchtbaren Handlungen der Mordanstifterin. Den Geliebten zu erhöhen, das ist der hemmungslose Wunsch ihres bösen Wahns". Er erkannte die logische Konsequenz für das Schicksal der Lady in dieser Konstellation der Liebe, wie sie das Regiekonzept postulierte:

> "Sie erniedrigt und zerstört ihn. Das vernichtet sie selbst, verdirbt den 'unbezwungenen Stoff'. (...) Nicht unmittelbar, an ihrer eigenen Blutschuld, vielmehr an Macbeth's Qualen geht die Starke zugrunde. (...) Die Künstlerin, die diese Lady Macbeth gab - mit aller Meisterschaft gab! - unterschob der Dichtung nichts, füllte sie bloß aus mit einer Persönlichkeit, die mehr war, als jener einzige Trieb der mordenden Herrschsucht."(288)

Es spricht nur für die Mehrdeutbarkeit der Shakespeare'schen Rollen, und nicht gegen die zwingende Lösung Reinhardts, wenn Jan Kott die Gestalt der Lady wieder ganz anders aufgefaßt haben will.(289)

Wie Hermine Körner aus ihrer Persönlichkeit die Lady herber, geistig profilierter und auch herrischer formte, als sie Reinhardts Regiebuch vorgezeichnet hatte, so korrigierte sie in ihrer Darstellung das Bild einer zärtlich-sanften Liebe in gewisser Weise, indem sie das sinnliche Moment stärker hervorhob, ohne die Regie-Konzeption im Kern zu verändern. Der Kritiker Herbert Pfeiffer, der rückblickend Hermine Körners Verkörperung der Lady Macbeth zu den bedeutendsten Neuschöpfungen klassischer Dramengestalten im deutschen Theaterleben dieses Jahrhunderts zählte, betonte, daß ihre moderne Seelenanalyse erreicht habe, die "Talmi-Klassizität" des Rollenbildes zu zerstören.(290)

Im Bemühen, festgefahrene, klischeehafte Rolleninterpretationen ad absurdum zu führen, trafen sich die Interessen des großen Spielleiters Max Reinhardt und der Schauspielerin Hermine Körner. Mit Hilfe einfühlsamer, psychologisierender Durchdringung der dichterischen Gestalt versuchte Reinhardt - durchaus im Einklang mit den Inszenierungstendenzen jener Jahre, die Distanz zum pathetisch-erhabenen Helden aufzuheben, ihn gewissermaßen zu 'vermenschlichen' - einen Bruch mit traditionellen Vorstellungen herbeizuführen. Seine vielschichtige Ausdeutung der von Hermine Körner gespielten Rollen der Lady Macbeth und der Elisabeth stellten Modellfälle für die Abwendung vom erstarrten Bild der Überlieferung dar. Im Falle der Lady richtete sich diese eminente inszenatorische

und schauspielerische Tat jedoch nicht, wie Pfeiffer behauptete (290), gegen eine noch immer zu Reinhardts Zeit auf den Bühnen zu beobachtende sentimentalisierende Verfälschung der Gestalt, die ihren Ursprung in der Romantik hatte, sondern vielmehr gegen deren antagonistische Bewegung, als deren Repräsentantinnen Sophie Schröder und Charlotte Wolter gesehen werden müssen. Hatten Louise Dumont und Irene Triesch unter Bernauers Leitung vergeblich versucht, gegen die fast schon legendär gewordenen Gestaltungen dieser Künstlerinnen anzuspielen und die sich in der Aufführungsgeschichte des "Macbeth" offenbarende Polarität in der Auslegung der weiblichen Hauptrolle - 'schreckenerregende Furie' oder 'liebevolle Gattin' - zu einem überzeugenden Ausgleich zu führen, so gelang dies Hermine Körner im wesentlichen Maße. Es handelte sich auch hierbei um eine 'Vermenschlichung' der Figur, die die Körner freilich nicht mit den realistischen, leiseren Wirkungsmitteln der Nervenspielerin gab, sondern - aus der Beherrschung einer mit hoher Sensibilität angewandten modernisierten pathetisch-heroischen Darstellungsform - mit den großen, kraftvollen Stillinien der Tragödin.

Rekonstruktion der Darstellung

1. Akt:

Aus einem "langen, schmalen Gang", zu dessen Seiten "schwere, dunkle Vorhänge" angebracht sind (291), tritt Lady Macbeth, einen Brief in der Hand, aus dem Hintergrund der Bühne auf. Der Kritiker Erdmann Graeser schilderte seinen Eindruck vom Spiel der Körner:

> "Sie liest die seltsamen Worte, faßt den Sinn - ihr schleppender Gang wird erregt - immer erregter: Eine antike Charlotte Stieglitz, ahnt man, wird nun den weichherzigen Mann in die Mache nehmen, ihn zu historischer Größe aufschrauben helfen."(292)

Ludwig Sternaux hob den Gegensatz zwischen dem sich dem Betrachter bietenden Bild der blonden Lady - "Süß und mild oft anzuschauen wie ein Bild des Guido Reni, herzbewegend und mitleidheischend" - und der Wirkung hervor, die die Darstellerin dann im Verlauf der Szene (1,5) zu vermitteln verstand: "Stahlhart die Stimme, stahlhart die kalten blauen Augen!"(293)

Schon aus Reinhardts Kommentaren zum Eröffnungsmonolog geht deutlich hervor, wie allein die Liebe zu Macbeth die Lady in ihren Entschlüssen leitet und daß sie alles tun wird, um ihm zum verheißenen Ziel zu verhelfen. Im zärtlichen Ton und ohne jede Tendenz zu verächtlichem Unverständnis konstatiert sie die zu erwartenden Skrupel Macbeth's, die der Erfüllung der Prophezeiung im Wege stehen könnten.(294)

Sie sehe sich sofort als Königin und der Mord an Duncan sei ihr bereits nach Empfang des Briefes beschlossene Sache, empfand Sternaux:

> "Trotzdem überwältigt es sie doch, als ihr das Schicksal diesen todgezeichneten König ins Haus führt. ''Du rasest!'' schreit sie dem Boten entgegen. In diesem ''Du rasest!'' der Frau Körner liegt schon die ganze grauenhafte Entwicklung vorgezeichnet, Sehnsucht und Erfüllung begegnen sich gellend und unheimlich darin." (295)

Bevor sie die 'Mordhelfer' anruft, sie zu 'entweiben' ("Und füllt mich ganz vom Scheitel bis zur Sohle mit schärfster Grausamkeit!"), und dabei "in immer leidenschaftlichere Erregung" gerät, hatte die Lady in Reinhardts Konzeption durch ein "plötzliches Zusammenschaudern" schon die ersten Anzeichen ahnungsvoller Besorgnis anzudeuten.(296) In fast euphorisch zu nennender Stimmung eilt sie dann Macbeth entgegen und begrüßt ihn - dabei "jauchzend" den Brief schwingend - "wie weissagend, wirklich glühend vor innerer Begeisterung"(296) ("O großer Glamis, würdiger Than von Cawdor!").

"Kurzdenklich, fast mit naiver Mädchenhaftigkeit" schien sie, so beschrieb Alfred Klaar das Spiel der Körner, "in den ungeheuerlichen Entschluß hineinzuspringen."(297) Indem sie den noch widerstrebenden Macbeth an ihren zukünftigen Glanz erinnert, wird ihr Ton "unheimlich", die Augen "funkeln", "still, doch mit rasender Energie" gibt sie dem Gefährten Anweisungen für ein die Umwelt täuschendes Verhalten.(298) Nachdem die Lady König Duncan empfangen hat - I,6 (299) -, nähert sie sich besorgt dem sich mit Gewissensbissen abquälenden Macbeth (I,7). Reinhardts Spielanweisung lautet:

> "Sie bleibt gegen seine furchtbare Unruhe äußerlich überraschend ruhig und kalt, und doch muß man merken, daß sie innerlich ebenso erregt ist, sich aber mit letzter und wildester Energie beherrscht."(300)

Während sie "leise, unbarmherzig, dicht bei ihm" seine Liebe zu ihr und seinen Mut anzuzweifeln vorgibt, hat die Darstellerin der Rolle nach Reinhardts Instruktionen durch winzige Details - "schließt die Augen, erschauert" - den Zuschauer erkennen zu lassen, daß die spöttischen Anschuldigungen Lady Macbeth nur mit Mühe über die Lippen kommen. Die Überzeugungskraft ihrer Rede nimmt zu, als sie - wie das Regiebuch anschaulich beschreibt - bemerkt, "daß der scharfe Sporn, den sie mit Aufwand letzter Kraft in seine Weichen hetzt, wohl tut und erwünscht ist". Seinen Kopf an "ihre Brust ziehend", setzt sie ihm nun "leise, kurz abgerissen, bestimmt, mit unheimlicher Sachlichkeit" die Einzelheiten des auszuführenden Verbrechens auseinander.(301)

Die Lady-Darstellerin hatte in dieser Szene das von der Regie verlangte 'Spiel auf zwei Ebenen' im verstärkten Maße durchzuführen, indem sie durchblicken lassen mußte, daß der Erfolg ihrer Überredungskunst nur unter Aufbietung 'letzter Energie' erreicht werden konnte. Während die Lady Charlotte Wolters Macbeth vorwiegend als "Hörigen des Eros" zu überzeugen wußte, Sophie Schröders skrupellose Verbrecherin aus Passion hingegen durch einen überlegenen Verstand dominierte (302), mischten sich im Spiel Hermine Körners die Wirkung einer kalt-sachlichen Argumentation (303) und sinnlicher Beherrschung des Gatten. Daß diese beiden Faktoren von den Kritikern in etwa gleicher Häufigkeit angeführt wurden, dokumentiert, wie die Künstlerin die Ambivalenz in der Anlage der darzustellenden Figur höchst kunstvoll wiederzugeben verstand. "Zärtlich, solange sie ihn entschlossen sieht, und teuflisch, sobald er schwankt, von einer Zärtlichkeit freilich, in der ungehemmter Stolz miterbebt, und von einer Teufelei, die ein wenig vor sich selbst zu erschrecken scheint", schilderte Willi Handl das Doppelspiel der Körner, dem er "echt weibliche Motive von echt weiblicher Energie angespannt" zugrunde liegen sah.(304) Norbert Falk dagegen bemerkte nur die entschlußkräftige, kühl wirkende Mordplanerin, wenn er schrieb, sie sei "kaltnervöser Anpeitscher eines im Inneren schon Entschlußbereiten" gewesen.(305) Alfred Klaar erkannte: "In Worte, die nur Macbeth beruhigen sollen, legt sie schon Keime des empordämmernden eigenen Wahnsinns."(306) Ludwig Sternaux wiederum hob den Einsatz "echt weiblicher Mittel" in der Überredungsszene hervor: "Sie schmeichelt, sie girrt, sie droht. Ein seliges Jo-Antlitz verspricht dem Manne Seligkeiten, sie schmiegt die Hüfte dicht an ihn, um ihn zu betören."(307)

2. Akt:

Reinhardts Spürsinn für atmosphärische Wirkungen fand in der Mordszene (II,2) eine eindrucksvolle Bestätigung. Der dunkle Schloßhof, auf dem das Paar flüsternd und in "tödlicher Spannung", die sich in Pausen angstvollen Lauschens äußerte, sein Zwiegespräch führte, die hohe Treppe zu Duncans Gemach, dessen rötlich leuchtende Fenster den Schatten des Mörders sekundenlang zeigten, hatten zusammen mit den unheimlichen Geräuschen der Nacht einen fast 'mitspielenden Charakter'.(308)

Nach Macbeth's Rückkehr aus dem Turmzimmer zu seiner ängstlich und ungeduldig im Schloßhof wartenden Gefährtin, spielt sich der Dialog zwischen den beiden "kurz, im Telegrammstil" ab.(309) Der Wiener Kritiker Adler, der sonst Hermine Körner zu wenig "elementar-dämonisch" fand, nannte ihr Spiel in dem Moment, als sie dem in stumpfer Passivität verharrenden Macbeth die Mordwaffen entreißt, um sie selber zum Tatort zurückzubringen, "zum ersten Mal auf der Höhe der Rolle" und registrierte:

> "Wie sie die Dolche von Macbeth fordert und hervorstößt: ''Schlafende und Tote sind Bilder nur, und nur ein kindisch Auge schreckt der gemalte Teufel'', das und den

unheimlichen Ausdruck ihrer Augen in diesem Augenblick vergißt man nicht so leicht."(310) .

"Voll von innerem Grausen" reibt Lady Macbeth an ihren Händen, nachdem sie aus Duncans Zimmer zurückgekommen ist, und verliert - als sie das Klopfen am Tor vernimmt - "ihre mit übermenschlicher Gewalt" gewonnene Fassung. Sie hält sich an Macbeth fest, "will ihren Zustand unbedingt verdecken, von dem es aber wichtig ist, daß er dem Zuschauer zu Bewußtsein kommt", verlangt das Regiebuch. "In rasender Angst, kurz und heftig, doch ohne Ton", gibt sie Macbeth Instruktionen, die Spuren der Mordtat abzuwaschen und das "Nachtkleid umzuwerfen". Sie entfernen sich gemeinsam.(311)

Dieses Moment der Gemeinsamkeit, der untrennbar scheinenden Zusammengehörigkeit des Paares, wurde in Reinhardts Führung der beiden Hauptdarsteller überzeugend ausgedrückt. "Wie zum Trost" weist die Lady ihrem Partner ihre nun auch blutbefleckten Hände ("Auch meine Hände tragen deine Farbe").(312) Franz Servaes hat von allen Kritikern am nachdrücklichsten das Zusammenspiel der Protagonisten gerühmt. Schon in den ersten gemeinsamen Szenen, wie auch später in der Bankettszene, habe man die Vorzüge der ungeachtet aller stilistischen Unterschiede idealen Partnerschaft Körner-Wegener sowie der Konzeption Reinhardts bewundern können, aber "unmittelbar nach dem Königsmord, als die beiden Schuldigen, von innerem Grauen geschüttelt, bleich, entgeistert, ins Leere stierend, sich eng zusammendrängten und aneinander festklammerten" ergriff - nach Servaes' Ansicht - das Bild des "gezeichneten Mörderpaares" am stärksten.(313)

Man war vielfach jedoch noch zu sehr an die - auf Sophie Schröder zurückgehende - Darstellungs-Tradition gebunden, nach der die Lady ungerührt und kaltblütig aus Duncans Kammer zurückzukehren hatte, als daß die schon in dieser Szene so unübersehbare Anzeichen von fortgeschrittener Nervenzerrüttung zeigende Interpretation der Körner unwidersprochen hingenommen worden wäre. Dabei griffen einige Kritiker unsachlicherweise mit ihren Einwänden die Darstellerin und nicht die Spielleitung an.(314)

3. Akt:

In Schillers "Macbeth"-Übertragung, die die weibliche Hauptfigur als Inbegriff des bösen Prinzips in Menschengestalt verstanden hatte, entfiel der für die Darlegung der inneren Entwicklung der Lady so bedeutsame kurze Monolog unmittelbar vor dem Auftritt von Macbeth (III,2). In Reinhardts Inszenierung wurden die wenigen Sätze ("Nichts ist gewonnen. Alles ist dahin. ...") von der durch ein Fenster in den "frühen Abendhimmel" starrenden Lady "mit Todessehnsucht" gesprochen (315).

Als Macbeth ihr seine Verzweiflung enthüllt, verraten ihr "Stöhnen" und "Augenaufschlag" ähnliche Empfindung.(316) Der Rezensent der "Münchener Zeitung", Braungart, beschrieb:

> "Stumpf und wie erloschen blicken nun die in den ersten Bildern noch so siegessicher funkelnden Augen ins Leere. Die stählerne Selbstsicherheit der faszinierenden Verführerin und großen Dame ist in diesen Minuten der Resignation einer von ihrem Schicksal Besiegten gewichen, die sich nicht mehr länger imstande sieht, vor ihrer Umgebung den Schein vollendeter Souveränität und die Maske anspornender Zuversichtlichkeit aufrecht zu erhalten."(317)

Reinhardts Regiebuchvermerk hält den dem Mörderpaar gemeinsamen Zustand tiefster Niedergeschlagenheit nicht minder anschaulich fest: "Beide stehen im Vordergrund nebeneinander, ein tragisches Bild des beginnenden Verfalls." Mit großem psychologischen Feingefühl umreißen die Regieanweisungen die Peripetie im Verhältnis der beiden zueinander. "Erstaunt und mahnend" nimmt er zum ersten Mal die tatsächliche Verfassung seiner Frau, die "trübe vor sich hin starrt", wahr und deutet der ihn erschrocken Ansehenden seine Absicht an, Banquo und Fleance aus dem Wege zu räumen.(318) Eindeutig war in Reinhardts Interpretation des Textes Macbeth bei der Planung des zweiten Mordes die treibende Kraft. Die Führungsrolle - mochte sie in dieser Regie-Konzeption auch nur auf einer Scheinüberlegenheit beruhen - wechselte; die Initiative ging von nun an ausschließlich von Macbeth aus.

Braungarts Rezension wies auf den "Ausdruck des Entsetzens in den Mienen der Körner" hin, der die veränderte Konstellation "in der Beziehung des Usurpatorenpaares" reflektiert habe: "... wie versteinert schaut sie auf den Gatten, als ob ihr dieser plötzlich als ein Fremder erscheine, auf dessen Willen sie keinen Einfluß mehr nehmen kann, dessen Scheitern sie aber klar vor Augen hat."(319)

Da Hermine Körners Lady Macbeth schon in ihrem vorausgegangenen Auftritt den Eindruck einer innerlich Zerbrochenen vermitteln mußte, durfte sie in der Bankett-Szene (III,4) konsequenterweise keine echt wirkende Ungezwungenheit als Gastgeberin zeigen. Aber sie war bei aller unverkennbaren Unrast - wie der Kritiker der "National-Zeitung" bestätigte - "eine königliche Wirtin."(320) Max Schachs Tadel, die Schauspielerin habe zu theatralisch-forciert "zu den Freuden des Mahles" aufgefordert (321), scheint unter dem Aspekt der Folgerichtigkeit in der Darstellung ebenso wenig angebracht gewesen zu sein wie der Wunsch seines Kollegen Curt Bauer, hier habe man sie "mehr die Höhe ihres Glückes" genießen sehen wollen.(322)

Reinhardts Spielhinweise erstrecken sich während des zweimaligen Erscheinens des 'Geistes' in erster Linie auf die Verkörperung der Titelrolle. Die Reaktionen der Lady auf Macbeth's für seine Umgebung absonderliches Benehmen halten sich im Rahmen nach dem Vorausgegangenen zu erwartender Äußerungen der Sorge um den geliebten Mann, die sogar die Angst vor einer Aufdeckung des Verbrechens überwiegt. Zweimal allerdings ver-

sucht sie auch mit scharfem und höhnischem Klang in der Stimme, ihn aus seinem vermeintlichen Wahn zu reißen; das Moment der zärtlichen Besorgtheit dominiert jedoch eindeutig.(323)

Schließlich verliert aber auch sie bei ihren Bemühungen, die Situation zu retten, die Nerven und wendet sich "fast schreiend" an die Lords ("Nehmt dies, edle Herren, als was alltägliches"), nunmehr unfähig, noch das Gesicht zu wahren, bricht sie - "dem Weinen nahe" - ihre Beschwichtigungsversuche ab.(324) Mit dem Aufwand "letzter Kraft", dabei Macbeth nicht aus den Augen lassend, verabschiedet sie die sich langsam entfernenden Gäste. "Mit großer Zärtlichkeit und Güte", wenn auch "völlig erschöpft", wendet sie sich dann dem verstört im Festsaal Herumirrenden zu.(325) In diesen Minuten, "als sie den Geliebten stützen mußte und ihm 'Mutter' wurde", habe die Darstellerin ihn am stärksten überzeugt, bekannte Ernst Heilborn.(326)

5. Akt:

In fast allen Beschreibungen der Lady-Macbeth-Verkörperung durch berühmte Darstellerinnen wird auf die sogenannte Nachtwandel-Szene (V,1) detailliert eingegangen und deren Ausführung meistens als Höhepunkt im Spiel der Interpretin gerühmt. Das Bild der im Schlaf ihre sorgsam gehüteten Geheimnisse verratenden Mordanstifterin besitzt ein hohes Maß an spektakulärer Faszinationsfähigkeit, die ihre Wirkung auch auf den skeptischen Zuschauer fast nie verfehlt.

Hermine Körners Gestaltung der diffizilen Szene machte vor allem in ihrer sprachlichen Realisation die Abstände evident, die zwischen ihrer Spielform, der vorwiegend auf glanzvollen äußeren Effekt berechneten Kunst der großen Tragödinnen des 19. Jahrhunderts (327) und der grellen Realistik, die die Darstellung in die Nähe einer klinischen Studie bringen mußte, der sich nach diesen an das Fach heroischer Rollen wagenden Schauspielerinnen bestanden.

In Reinhardts Inszenierung konnte das Moment des überraschenden Umschwungs, der Kontrasteffekt der im dritten Aufzug noch recht nervenstark wirkenden Lady und der nun folgenden schonungslosen Enthüllung eines zerstörten Geistes natürlich nicht mehr praktiziert werden, da die Anlage der Rolle von Anbeginn auf das Ende der Lady hingewiesen hatte. Manche Kritiker glaubten hieraus eine Minderung der Wirkung dieses Bildes resultieren zu sehen, aber auch sonst Hermine Körners Leistung mit Vorbehalten gegenüberstehende Rezensenten - Norbert Falk und Emil Faktor etwa (328) - konnten nicht umhin, der Künstlerin für ihr Spiel in der Nachtwandelszene höchstes Lob zu zollen.

Siegfried Jacobsohn war wohl der einzige unter den namhaften Berliner Kritikern, der die auch von ihm nicht bestrittene Bannkraft der Szene allein auf die in fast allen Besprechungen hervorgehobene Wirksamkeit der

Jessnersche Konstruktion antizipierenden Treppe - "eine schmale Mitteltreppe, die - wer weiß, wie das geschieht? - gar kein Ende nehmen will und ihre Vormorgenfahlheit durch normannische Seitenfenster empfängt" - zurückführen wollte.(329)

Die Regiedirektiven halten mit minuziöser Genauigkeit fest, wie Lady Macbeth "in tiefem Schlaf, mit offenen, starren Augen - tief und regelmäßig atmend" mit einem Licht in der Hand, das sie am Fuß der Treppe abstellt, langsam herabschreitet, wie sie "beharrlich, immer hochaufgerichtet" die Gebärde des Händewaschens vollführt und dann unter Flüstern, Stöhnen und "lautlosem Weinen" die Geschehnisse der Mordnacht noch einmal qualvoll erleidet, wobei ihre "mit nur wenig geöffneten Lippen" gesprochenen Worte immer wieder "wie im Schlaf vertauchen".(330)

Irene Triesch hatte 1913 die nächtlichen Selbstgespräche im Schloß zu Dunsinan unter Zähneknirschen, Lallen und Ächzen für die Zuschauer weitgehend unverständlich durchgeführt, die Nachteile einer allzu realistischen, entpathetisierten Wiedergabe dabei klar demonstrierend.(331) Obwohl sie von der Regie durchweg angehalten war, im "gedeckten Ton" zu sprechen, wurde Hermine Körner gerade wegen ihrer vorbildhaften Deutlichkeit - "ohne wie andere Schauspielerinnen hier in schluchzenden, unartikulierten Lauten zu schwelgen"(332) - wiederholt gelobt.(333)

Fotos mit dem Bild der schlafwandelnden Lady der Berliner Aufführung gingen durch die gesamte deutsche Presse (s. Fotoanhang). Als Hermine Körner wenige Monate nach der "Macbeth"-Premiere am "Münchener Schauspielhaus" gastierte, spielte sie auf Wunsch ihrer dortigen Anhängerschaft nach ihrer Mitwirkung in Strindbergs "Gläubiger" - gleichsam als Zugabe - die spektakuläre Solo-Szene; ein von der Kritik mit Recht getadelter Rückfall in die Usancen längst vergangen geglaubter Virtuosen-Zeiten.

Mehr als nur den fragwürdigen Glanz eines brillant dargebotenen schauspielerischen Bravouraktes besaß aber Hermine Körners 'Nachtwandel'-Darstellung in Reinhardts Einstudierung, wie ihre Wirkung auf Ludwig Sternaux zeigt:

> "So wie sie die ganze Mordszene im Traum noch einmal erlebt, so erleben wir sie atemberaubend auch noch einmal; und ihr weher, schluchzender Ruf''Zu Bett, zu Bett!'' rührt uns wie Urgewalten an die Seele. Eine schlechte Frau, eine arme Frau: Hermine Körner hat diesen Zweiklang bis zu Tränen echt und wahr in einen verschmolzen, eine Künstlerin, die über aller Reklame steht, die ein merkwürdiges Geschick für sie gemacht hat."(334)

III. Elisabeth in "Maria Stuart" (Entwicklung der Rollengestaltung)

Grundhaltung der Rolleninterpretation von 1915

Bereits 1906, als die junge Hermine Körner am "Düsseldorfer Schauspielhaus" Schillers Elisabeth zum erstenmal verkörperte, war die Gestaltung in den Grundzügen so konzipiert, wie sie die Schauspielerin dann fast zehn Jahre später am "Deutschen Theater" mit Reinhardts Hilfe zeigte. Der Kritiker des "Tageblatts" bemerkte, sie habe "die starken, kalten Herrscherimpulse mit wild egoistischen Trieben zu einem großen Spiel der Heuchelei" gemischt.(335) Alle Rezensenten hoben das erfolgreiche Bemühen der Künstlerin hervor, die Attribute königlicher Würde und geltungssüchtiger Koketterie in den Szenen mit Leicester und Mortimer in Einklang zu bringen. Sie verhehlten freilich auch nicht, daß diese jugendliche Königin - "viel zu hübsch und jung"(336) - im zweiten Teil des Trauerspiels als Verlassene und von Zweifeln Gequälte nicht recht glaubhaft gewirkt habe.

Weil er in Hermine Körner die vollkommene Interpretin seiner Vorstellung von der Britenkönigin erkannte, hatte Max Reinhardt das Mitglied des Dresdener Hoftheaters unbedingt für sein Ensemble gewinnen wollen. Daß seine Konzeption der Elisabeth, die die Gestalt nicht in ihrem ganzen Umfang erfaßte und so an theaterhistorischer Bedeutsamkeit nicht der Korrektur des Rollenbildes der Lady Macbeth gleichzusetzen ist, von einer großen Mehrheit der Kritiker als eine geradezu revolutionäre Neuformung begrüßt wurde, war in erster Linie der Leistung seiner Darstellerin zu verdanken, die die Mängel der von ihr gespielten Regieauffassung - die für die verbreiteten aktuellen Regiebestrebungen nach Entheroisierung und Psychologisierung der Klassikerwelt symptomatisch waren - überdecken konnte und deren Glanzpunkte um so stärker ins Licht rückte.

"Die intuitive Verlebendigung einer weltgeschichtlichen, höchst komplizierten Persönlichkeit" nannte der Kritiker der "Münchner Post" (337) Hermine Körners Interpretation der Elisabeth, als sie im Juli 1916 in ihrer erfolgreichsten Rolle am "Münchener Schauspielhaus" auftrat und damit eine über zwei Jahrzehnte währende Reihe von Gastspielen in Aufführungen der "Maria Stuart" an großen und kleineren Bühnen einleitete.

Die bedeutendsten Vertreterinnen der Elisabeth-Rolle in der Darsteller-Generation vor Hermine Körner hatten - in der Nachfolge von Sophie Schröder und Julie Rettich (338) - das Schwergewicht ihrer Gestaltung auf die machtbesessene Herrscherin auf Englands Thron gelegt.

In dem entschiedenen Widerspruch der Königin auf Talbots Behauptung "ein gebrechlich Wesen ist das Weib" (II,3 - V.1372/75) fanden diese Künstlerinnen - Hedwig Bleibtreu, Klara Ziegler und Rosa Poppe müs-

sen hier vor allem genannt werden (338) - den Ansatzpunkt zu ihrer Auffassung. Gegen diese überkommene Interpretationsrichtung, die Elisabeth allzu männlich-hart erscheinen ließ und jeden Anhauch von Erotik in ihrem Verhältnis zu Leicester unterschlug, opponierte Reinhardt in seiner Inszenierung. Seine Elisabeth war durchaus nach Schillers Intention "eine Frau, welche Ansprüche machen darf".(339) Der Kritiker Engel fand Hermine Körner "sogar dem Schlänglein Salome etwas verwandt"(340), anderen Rezensenten, die sich nicht vom Klischee des 'dämonischen Mannweibes' freimachen konnten, war diese Regentin "fast zu gutaussehend und kokett"(341). In ihrem Dialog mit Mortimer erwies sie sich als "verführerische Circe"(342), die keineswegs ohne persönliches Interesse an dem jungen Mann diesen für ihre finsteren Pläne zu gewinnen suchte.

Indem Reinhardt die Rollen der königlichen Rivalinnen mit Hermine Körner und der jungen Maria Fein besetzte, erfüllte er die so selten in der Aufführungspraxis des Dramas realisierte Forderung Schillers, "zwei jugendliche Liebhaberinnen von etwa 30 und 25 Jahren"(343) gegenüberzustellen, in nahezu idealer Weise. Sein Bruch mit der Tradition verhinderte allerdings in diesem Falle nicht, daß er seinerseits Fehlschlüssen unterlag. Als "königliche Heuchlerin" - wie die Figur zwar vom Verfasser des Werkes selber Goethe gegenüber genannt (344), jedoch dann keineswegs so eindeutig fixiert wurde -, deren Handeln ganz allein von ihren privaten Motiven bestimmt wird, und der die Staatsraison nur ein Vorwand zur Bemäntelung ihrer eigensüchtigen Wünsche bedeutet, ist die Elisabeth in Reinhardts Regiebuch (345) konzipiert. Drei Striche im Text der Rolle kennzeichnen die Anlage der Gestalt: In der achten Szene des vierten Aufzuges sowie im folgenden Auftritt kürzte Reinhardt die ebenso resigniert wie zweiflerisch klingenden Betrachtungen der Königin über die schwankende Volksmeinung erheblich (346), so daß Elisabeth wesentlich unbedenklicher wirken mußte. Noch gravierender für die Entwicklung der Rolle ist die gestrichene Passage im 10. Auftritt des vierten Aktes zu nennen, in der Reinhardt dem Monolog Elisabeths die Reminiszenz an die - im Vergleich zu ihrer bislang geübten Gerechtigkeit - skrupellos-tyrannische Herrschaft der "spanischen Maria" (die mit der Erkenntnis endet: "Die allgewaltige Notwendigkeit, die auch das freie Wollen der Könige zwingt, gebot mir diese Tugend") vorenthielt.(347) Die in den Regieanweisungen häufig attestierte Verzweiflung erwächst so in erster Linie aus der für diesen herrschsüchtigen Charakter unerträglichen Gewißheit, von dem Willen des verachteten Pöbels abhängig zu sein, nicht jedoch ähnlich offenkundig aus der bitteren Einsicht in das Gesetz der politischen Notwendigkeit, das ihr die "erste unvermeidliche Gewalttat" kaum weniger diktiert, als die rein 'private Situation'.

Hermine Körner hat die Gefahr der Vereinseitigung nicht erkannt, die die Unterschlagung der erwähnten Passagen für die Motivation der Elisabeth bedeutet. Noch 1931 folgte sie, bei ihrem Auftreten im Rahmen der Münchener Schiller-Festspiele (348), Reinhardts Version von 1915, wie aus der Kritik Tim Kleins hervorgeht. Klein monierte das Fehlen der wichtigen

Sätze in Elisabeths großem Monolog und urteilte, die Körner habe so "virtuos eine Elisabeth gespielt, die es vermied, eine tragische Gestalt zu werden". Durch das "Hervorkehren schneidender Züge und durch deren geflissentliche Betonung" habe sie der Figur - die aus dem "Fehler der Grundanlage des Charakters heraus" zu tief unter die Marias herabgesunken sei - "nicht im vollen Umfang das gegeben, was ihr gebührt". (349)

Obwohl Hermine Körner 1936 am Berliner Staatstheater unter Müthels Regie ihre ursprüngliche Konzeption korrigiert hatte, bekannte sie sich doch in ihrer eigenen "Maria Stuart"-Inszenierung von 1951 (Hamburg, "Deutsches Schauspielhaus") eindeutig zu Reinhardts Sicht der Rolle, wie ihr Regiebuch dokumentiert (350).

Daß nur wenige Kritiker an der Nichtberücksichtigung des engen Kausalzusammenhangs der zwei Motivkreise Anstoß nahmen, war den hervorstechenden Merkmalen von Hermine Körners schauspielerischer Wirkungsmöglichkeit zuzuschreiben. Die Ausstrahlung repräsentativer Würde und die bezwingende, kühle Intelligenz ihrer Diktion in den staatsmännischen Momenten der Rolle vermochten den inszenatorischen Irrtum soweit zu kompensieren, daß er kaum als solcher in Erscheinung trat. Den Eindruck, den Hermine Körners glanzvolle, aber eiskalt wirkende Majestät von England auf die Zuschauer zu machen pflegte, kleidete Jahrzehnte später Herbert Ihering in die vielzitierten Worte:

> "Repräsentativ war jede Szene, in der sie als Elisabeth den Lords oder der Maria Stuart entgegentrat. Auch wenn sie in ihren Gemächern war, schien sie auf den Stufen eines Thrones zu stehen. Distanz gebot jede Gebärde. Jeder Schritt war Hoheit. Jedes Wort trug eine Krone."(351)

Rekonstruktion der Darstellung

Hermine Körners Darstellung der Elisabeth in Max Reinhardts Inszenierung der "Maria Stuart" am "Deutschen Theater"(352) soll nicht mit ähnlicher Akribie wie die der Lady Macbeth - die die Körner in ihrer ganzen Laufbahn nur unter Reinhardts Regie spielte - nachvollzogen werden, zumal Manfred Grossmann in seiner Dissertation bereits die ausführliche Wiedergabe der Regiebuchanweisungen für die Rolle der Elisabeth vorweggenommen hat.(353) Die 1915 in Berlin gespielte Konzeption wurde von Hermine Körner anderthalb Jahrzehnte mit nur geringfügigen Variationen beibehalten, so daß Reinhardts Einstudierung als Ausgangspunkt der Interpretation zu bewerten ist und die Berliner Pressestimmen unter Hinzuziehung Münchener und Dresdener Rezensionen aus den folgenden Jahren als Basis einer Rollenanalyse dienen, die nur auf die für die Grundhaltung der Figur charakteristischen Spielzüge eingehen wird.

Schon der erste Auftritt der englischen Königin, von Reinhardt in seiner Inszenierung als eine pomphafte Zeremonie mit großem Gefolge angelegt (354), wirkte auf den Betrachter mit der Gewalt eines großen Überraschungseffektes. Eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit der Künstlerin mit den von zeitgenössischen Gemälden bekannten Zügen der Elisabeth machte es mit Hilfe einer entsprechenden Kostümwahl - ein schweres, goldglänzendes Brokatgewand mit einem gewaltigen Reifrock und der hohen Halskrause (355) - leicht möglich, einen frappierenden Eindruck zu erreichen:

> "Es war plötzlich, sobald sie stumm, in feierlich abgezirkelter Gemessenheit den Thronsaal betrat, als ob die Tochter Heinrich VIII. auferstanden wäre. (...) Eine symbolische Maske höchster regierender Macht und machiavellistischer Staatskunst, dahinter aber das dumpfe Getriebe niedriger Menschlichkeiten und weiblicher Tücken."(356)

Der bewußte Auftakt eisigen Zeremoniells lieferte den Grundton für den gesamten zweiten Aufzug, der die Königin zunächst in gewissermaßen offizieller Funktion zeigt. "Mit einer faszinierenden Liebenswürdigkeit" wollte Hermine Körner 1951 als Spielleiterin durch Maria Becker die Audienzszene gespielt sehen (357), voll huldvoller Herablassung und konventioneller Höflichkeit präsentierte sie sich selber in der Rolle der Elisabeth ihren Lords und den französischen Gesandten. Hermann Kienzl notierte:

> "Sie ist bei aller verbindlichen Liebenswürdigkeit ganz unnahbare Majestät, wenn sie souverän mit Frankreichs Hochzeitsboten verhandelt. Eine eminent kluge Frau, die mit scharfem männlichen Verstand und einer seltsam verschleierten, fast klirrenden Stimme leise, aber entschieden die Interessen ihres gewaltigen Imperiums vertritt."(358)

Der Münchener Kritiker Richard Elchinger schilderte:

> "Diese königliche Würde kannte eine nicht mißzuverstehende Herablassung nur gegen Leicester. Und eine feine Heuchelei, die Ironie werden konnte, färbte ihre Worte, wenn die Königin auf politische Dinge zu sprechen kam. Dieweil man doch fühlte, daß dieser energischen Dame die zahlreichen Angelegenheiten des Herzens bedeutend näher liegen."(359)

Schon in diesen beiden ersten Szenen des Aktes verstand es Hermine Körner, hinter der Maske der 'undurchsichtig' (eine häufig angewandte Formulierung Reinhardts als Vorschrift für den zu treffenden Ausdruck im Mienenspiel oder Tonfall Elisabeths) lächelnden Regentin die Empfindungen der Frau durch einen wärmeren Klang in ihrer Stimme, wenn sie

ihre Worte an Leicester richtet, oder durch einen "verschwimmenden Blick"(360) in seine Richtung anklingen zu lassen. Die Beziehung zu Leicester zeichnete sich schon klar ab, wie es die Regiedirektiven festhielten: Sie wirft ihm während eines Gespräches mit Aubespine und Bellievre einen "schimmernden Blick" zu, spielt mit ihm "wie die Katze mit der Maus"(361), als sie eine Ehe mit Frankreichs König in Erwägung zieht; wie sie überhaupt in dieser und auch in den folgenden Szenen - so vor allem während ihres 'Duells' mit Maria in Fotheringhay - Leicesters Reaktionen durch schnelle Seitenblicke zu kontrollieren pflegt. Ihre Hände "verweilen einen Augenblick auf seiner Schulter", bevor sie ihm den Hosenbandorden abnimmt; nur allzu gerne duldet sie am Schluß des Aufzuges seine "glühende Umarmung".(362)

Reinhardt scheint Schillers lange vor Beginn der Arbeit an "Maria Stuart" angestellte Definition der historischen Figur "die hohe Elisabeth hätte eher eine Verletzung ihrer Majestät als einen Zweifel gegen ihre Schönheit vergeben"(363) bei der Deutung der Rolle immer vor Augen gehabt zu haben. Als eine konsequente, überaus einfühlsame Studie einer krankhaft eitlen, geltungssüchtigen und von stetem Argwohn geplagten Frau, die ihre Machtposition zur Befriedigung kleinlicher Ressentiments mißbraucht, bietet sich dem Leser die Elisabeth des Regiebuches dar. Die Befürchtung, daß ihr Günstling ihre Nebenbuhlerin bevorzugt, und die Gewißheit eines Komplotts der beiden müssen für diesen in der Jugend gebrochenen Charakter eine Demütigung bedeuten, für die es kein Vergessen gibt. "Zitternd vor Zorn und Schmerz"(364) reagiert sie auf Leicesters Verrat; sie möchte seinen Erklärungen gerne glauben, aber ihre verletzte Eigenliebe, ihr grausam bestätigtes Mißtrauen und nicht zuletzt ihr scharfer Verstand lassen das nicht mehr zu.

Die Regiebücher zu den Inszenierungen von "Macbeth" und "Maria Stuart" beweisen, mit wieviel Sorgfalt Reinhardt gerade um die Sprachgestaltung bemüht war. Wie in einer Partitur sind mit ungewöhnlicher Präzision Lautstärke, Tonhöhe, Ausdrucksgefühl und Pausenzeichen vorgeschrieben. Hinter dieser intensiven Durchformung der sprachlichen Interpretation ist das Bestreben zu spüren, deklamatorische Tonschwelgerei zugunsten subtiler Textvermittlung zu vermeiden. Reinhardt ließ die Rolle der Elisabeth durchweg in einem verhaltenen Ton sprechen - der Anweisung "gedeckt sprechen" begegnet man so häufig wie keiner anderen. Große Ausbrüche sind der Darstellerin weitgehend vorenthalten, denn für diese Herrscherin heißt das oberste Gebot, die hoheitsvolle Haltung stets wahren und der Umgebung keinen Einblick in ihre Gefühle erlauben. Nur zweimal versagt selbst diese eiserne Selbstbeherrschung: "Überhart - in zitternder Erregung" schreit sie den Pagen an, als er ihr den Verräter Leicester meldet (IV,5). "Die Arme ausbreitend - sich langsam zu fast übermenschlicher Größe reckend" ruft sie, nachdem sie die Vollstreckung des Urteils vermuten darf, "befreit" aus: "Ich bin die Königin von England" (V,12), faßt sich aber sofort wieder, da sie die Anwesenheit des Pagen bemerkt.(365)

Die Rolle der Elisabeth bietet einer Schauspielerin die reizvolle Möglichkeit, ein 'jeu mixte' durchzuführen. Schillers Text läßt häufig offen, ob und wann die Königin Empfindungen vortäuscht; Reinhardts Anweisungen nehmen in diesem Punkt schon einige Unklarheiten, und Hermine Körner hat sich dann in ihrer Auffassung - wie Rezensionen und auch ihr eigenes Regiebuch beweisen - eindeutig entschieden. Sie sah in Elisabeth vorwiegend die "falsche, gleißnerische Königin" (Mortimer, V.1631), die Gefühle nur ihrer Absicht entsprechend demonstriert.

Siegfried Jacobsohn gab zu bedenken, daß bei einer erfolgreichen Heuchelei dieser Art "meistens eine unalltägliche Borniertheit bei den Partnern angenommen werden muß"; er erkannte aber an:

> "Seit der Poppe hat niemand das Doppelspiel so sieghaft durchgeführt wie Frau Körner: es ist so fest und im entscheidenden Moment doch so fein, daß die Betrogenen nur Kavaliere wie andre Kavaliere auch zu sein brauchen."(366)

Die geforderte zurückgenommene Tonstärke und die Starrheit der majestätischen Attitüde, die selbst in der Streitszene des dritten Aufzuges nur um wenige Grade aufgegeben wurden, verlangten von der Darstellerin eine meisterliche Beherrschung stimmlicher Modulation und des leisen Spiels der Andeutung, um den Zuschauer hinter die prunkvolle Fassade schauen zu lassen. Wie gut dies Hermine Körner gelang, drückt Emil Faktors Lob aus: "Sogar die Augenbrauen dieses gewinnenden Gesichtes sprechen ihre eigene Sprache."(367)

Durch ein leises Kräuseln ihrer Lippen, einen nur ganz schwachen Beiklang von Ironie in der Stimme erfüllte sie die mehrfach gegebene Regieanweisung, in den Ausführungen über die Jungfräulichkeit (V.1194 ff.) und das bittere Los der Könige (II,2) den Charakter der Unaufrichtigkeit durchblicken zu lassen.(368) Sobald die Rede auf Maria kommt, fällt es der Königin schwer, den Schein undurchsichtiger Gelassenheit aufrechtzuerhalten. "Spöttisch", aber auch schon "gereizt" wundert sie sich (II,3) über Talbots Eintreten für die Rivalin. "Plötzlich mit einem Ton entschiedenen Hasses" betont sie in ihrer Erwiderung die Worte "meine Feindin", hat sich aber sofort wieder in der Gewalt und beendet den Satz kühl und beherrscht. (369)

Entscheidenden Aufschluß über die Verstellungskunst der Königin gab in Hermine Körners Darstellung ihr Verhalten nach der Lektüre des Briefes der Maria (II,4-V.1527 ff.). Schillers Texthinzufügung schreibt hier Tränen vor, die mit den Äußerungen der Ergriffenheit im Einklang stehen. Reinhardts Regiebuch vermerkt "Rührung, die durchaus echt empfunden gespielt wird", schwächt diese Forderung dann aber wieder ab, indem Elisabeth während ihrer mit "tränenerstickter Stimme" vorgetragenen Bezeugung des Mitleides mit der Unglücklichen einen "argwöhnischen" Blick auf Mortimer wirft, den sie zuvor bei der Begrüßung "wohlgefällig" gemustert hat.(370)

Hermine Körners Regiebuchkommentar hingegen deklariert Elisabeths gerührte Reaktion auf den Inhalt des Briefes als glatte Heuchelei, da es an der betreffenden Stelle heißt: "Sie spielt eine Rolle."(371) Es ist nicht zu bezweifeln, daß sie auch schon 1915 die Wehmut der Königin in diesem Sinne entlarvte. Kienzl beschrieb: "Ihre Augen bleiben kühl und überzeugen sich mit heimlicher Neugier, wie ihre Lords die Beweise schwesterlicher Teilnahme aufnehmen."(372)

Im Dialog mit Leicester (II,9) spricht sie zwar "lächelnd", aber doch "voll Neid"(373) vom Reiz Marias, dem sich offenbar kein Mann verschließen könne (V.1978/91). Hans Knudsen schrieb in der "Deutschen Tageszeitung":

> "Als sie von der Schönheit der Stuart sprach - ganz Weib, das vor der Nebenbuhlerin doch nicht ganz sicher ist - zuckte es verächtlich um ihre Lippen, da war sie Elisabeth, die geschworene Feindin der Stuart."(374)

Sie läßt sich recht willig von Leicester zur Begegnung in Fotheringhay überreden, denn "die Neugier und der verheißene Triumph kämpfen gegen alle anderen Gründe und behalten schließlich die Oberhand".(375)

Norbert Falk hat Erscheinung und Spiel Hermine Körners beim Zusammentreffen der Königinnen, eine der effektsichersten Szenen der deutschen Bühnenliteratur, mit selten zu registrierender Genauigkeit festgehalten:

> "Und dann --- kommt Elisabeth! Im moosgrünen Kleid, den grünen hohen Samthut auf dem blonden Kopf, mit beiden graubehandschuhten Händen die Reitpeitsche haltend. Nicht groß, durch die historische weitröckige Tracht eher kurz erscheinend, aber straff in der Haltung, den Kopf mit dem scharfen und doch weiblichen Profil energisch erhoben. Die blaugrauen Augen schätzen die Schottin kurz, kalt, fast ohne Neugier geringachtend ab. Das linke Auge kneift sich öfter zusammen, wie schon vorher im Gespräch mit den Günstlingen und Machthabern. Das deutet etwas an wie inneres Gespanntsein, Wachsein, jägerhaftes Zielen.
>
> Nichts von jenem kalten, dürren Spitzsein, der schulmäßigen Elisabeth-Darstellerinnen, hat hier Hermine Körners Wesen, das die Unsicherheit in aller Sicherheit fein ausspricht. Da ist ein W e i b , das über die Konkurrentin einen Triumph herausjauchzen möchte, ein Weib, das sich über die Anpreisungen der Schönheit ihrer politischen Rivalin viel geärgert, das sie um ihre freimütigen Abenteuer innerlich beneidet hat und das sich nun an der Erniedrigung der Verhaßten sattfreut."(376)

Verachtung, Hohn, Triumph und Zorn mischten sich im Mienenspiel der Körner nach zahlreichen Aussagen, wenn sie Marias Erregung konstatierte. Nur im wechselnden Ausdruck der vorher so beherrschten Züge des "steinernen Sphinxgesichts" und im Spiel der Hände mit der Reitgerte verriet sich Elisabeths innere Unruhe, während sie ihre Stimme kaum erhob und doch "ihre Worte gegen Maria Stuart wie Peitschenhiebe schnitten, ganz Bändigung, Selbstbeherrschung und Verächtlichkeit".(377)

Nach Marias schwerster Anklage (V.2429/31) schweigt Elisabeth, und doch verwirklichte Hermine Körner die Regieforderung, in diesen Sekunden allgemeiner Lähmung, aus dem Ausdruck ihres "verzerrten Antlitzes" schon die Entscheidung über Marias Schicksal lesen zu lassen. "Der Blick, der vor Elisabeths Abgang die Maria trifft, kehrt sich dann böse funkelnd an Shrewsbury und namentlich an Leicester, um zum Schluß mit dem stummen Todesurteil an Maria haften zu bleiben", weist das Regiebuch an (378), und Ludwig Sternaux' Worte überliefern die Darstellung:

> "Die kühlen Augen wurden kalt wie Stahl und sprühten dennoch Feuer, als sie der giftige Wortdolch ihrer Schwester Stuart da im Park von Fotheringhay bis ins Herz getroffen. (...) Grandios, wie sie sich dann rauschenden Gewandes dreht!"(379)

Nachdem die Elisabeth dieser Konzeption ihren Entschluß bereits in Fotheringhay unabänderlich gefaßt zu haben scheint, konnte ihre Unentschlossenheit im vierten Aufzug nur als bezeichnendes Verhalten einer grausamen, aber feigen Natur wirken, die gerissen und bedenkenlos die Verantwortung anderen zuzuschieben versteht. "Leise und brutal, voll Hass" mußte Hermine Körner nach Reinhardts Weisung zu Beginn des fünften Auftritts Burleigh gegenüber äußern: "Sterben soll sie!" "Still, kalt, unheimlich und energisch" beendet sie ihren Monolog mit den Worten: "Ihr Haupt soll fallen. Ich will Frieden haben."(380)

Hermine Körners Regiebuchfassung von 1951 wie auch Beschreibungen ihrer Darstellung aus den zwanziger Jahren zeigen, mit welcher Detailtreue sich die Künstlerin an Reinhardts Spielanweisungen von 1915 hielt. Hanns Braun schilderte - nach ihrer Einstudierung des Werkes im November 1923 am "Münchener Schauspielhaus" - ihr Spiel nach vollzogener Unterzeichnung des Todesurteils, als sie "die Feder wieder hinlegt und in Angst vor ihrer eigenen Unterschrift um den Tisch herumläuft" und dann Davisons Nähe sowie seinen Blicken konsequent auszuweichen versucht, indem sie zum Fenster hinausschaut oder sich mit Papieren auf ihrem Schreibtisch beschäftigt.(381) Das in den Szenen des zweiten Aufzuges überwiegend liebenswürdig-weich klingende Timbre, das in der Parkszene dann von anfänglicher falscher Freundlichkeit rasch in schneidende Kälte umschlug, nimmt nun - Davison gegenüber - den Ausdruck herrischer Schroffheit an.(382)

Die kasuistische Überzeugungskraft ihrer Beschuldigung Davisons und Burleighs wurde Hermine Körner wiederholt zugestanden, so urteilte Norbert Falk nach der Berliner Premiere, "in der Opferung des armen Davison" habe sie "Momente von außerordentlicher Stärke" gehabt (383), und Hanns Braun begeisterte sich: "Unbeschreiblich die Art (und Fülle der Töne), womit sie die Verantwortung für ihre Untat auf Männer abzuwälzen trachtet."(384)

Nach Reinhardts Kommentierung der Rolle erscheint die Auffassung der Kritiker, die in der Elisabeth der Körner nur das verlogene, grandiose Ungeheuer auf dem englischen Thron sahen, nicht unverständlich.(385) Die in der Darstellung in geradezu charismatischem Glanze dominierenden Züge der großen Herrscherin mußten letzten Endes nicht nur bewirken, daß die sich nach der Lektüre des Regiebuches aufdrängende Assoziation eines psychiatrischen Falles weitgehend ausgeschaltet wurde, sondern daß auch das Schicksal eines vereinsamten Menschen in den Hintergrund trat. Dennoch waren die Rezensenten nicht in der Minderheit, denen auch bei dieser im Ansatz fehlinterpretierten Gestalt menschliche Tragik und Größe der Persönlichkeit (386) nicht verborgen blieben. Sie empfanden hinter der Fassade königlichen Stolzes, skrupelloser Willensstärke und abstoßender Rachsucht die Transparenz eines leidenden Menschen. Friedrich Kummer erkannte "die leidenschaftliche Seele, die durch die Kälte der Außenseite bricht" und resümierte: "Sehr interessant: Kampf zwischen Leidenschaft und niederer Weiblichkeit einerseits, Würde und Königtum andererseits." (387) Auch Ludwig Sternaux stellte fest: "Eine arme Frau, wenn sie den Lug und Trug verspürt, der ihren stolzen Thron und auf ihm auch sie selbst umschmeichelt."(388) Als wenige Wochen nach der Premiere am "Deutschen Theater" Helene Fehdmer (unter Bernauers Leitung) die Elisabeth in herkömmlicher Weise spielte, fragte Sternaux:

> "Wo aber bleibt die Frau bei Helene Fehdmer?
> Gerade dies hatte das Spiel Hermine Körners so überraschend neu und frisch gestaltet, daß sie stets, selbst auf dem Throne in der steifen Staatsrobe, neben der Königin auch die Frau war, deren Herz nach Liebe bangt und verlangt."(389)

Veränderte Akzentsetzung

Hermine Körners Verkörperung der Elisabeth galt über ein Jahrzehnt im deutschen Theaterleben als exemplarische, ja nahezu endgültige Formung der Figur.(390) Eine wesentliche Veränderung in der Sicht des Rollenbildes ist erst Anfang der dreißiger Jahre festzustellen. Sie wurde nicht unerheblich beeinflußt von dem großen Bühnenerfolg des Schauspiels "Elisabeth von England", dem wiederum zur Vorlage Lytton Stracheys kurze Zeit zuvor erschienenes Buch "Elisabeth und Essex" diente. Bedeutende Interpretinnen der Titelrolle in Bruckners Drama - wie Agnes

Straub, Gerda Müller, Lucie Höflich - betonten nun auch in ihrer Gestaltung der englischen Königin in "Maria Stuart" die von ihrer Reizlosigkeit und dem Makel ihrer Geburt gepeinigte Frau an der Schwelle des Alters, die sich ihrer Umwelt als launische Despotin präsentiert.(391)

Wie im Falle dieser Künstlerinnen bedeutete auch Hermine Körners etwa zur gleichen Zeit anzusetzende Revision ihrer Darstellung der Elisabeth nach wie vor Konzentrierung auf die private Situation und nicht verstärkte Akzentuierung der politisch-menschlichen Konflikt-Konstellation. Wenn auch in modifizierter Form, spielte sie noch immer Reinhardts ursprüngliche Konzeption, deren geeignete Übertragbarkeit auf das Bild einer menschenverachtenden, vereinsamten Frau die Wiener Inszenierung Reinhardts (1934) mit Helene Thimig bewies.(391) Bei Hermine Körner mußte der Prozeß einer graduell sich wandelnden Interpretation schon zwangsläufig erfolgen. Um 1930 vermochte sie nicht mehr glaubhaft die strahlende Gloriana der frühen Regierungszeit zu verkörpern, das Schicksal der alternden, einsamen Monarchin konnte nur allzu leicht evoziert werden. Zwar hatte bereits 1927 der Dresdener Kritiker Max Adler Hermine Körners Leistung als Elisabeth im zweiten Teil des Trauerspiels kulminieren sehen (392), aber ein entscheidender Einschnitt in ihrer Wiedergabe der Rolle fand erst nach ihrer Mitwirkung bei den Schiller-Festspielen (München, Sommer 1931) statt. Heinz Leo Fischer inszenierte "Maria Stuart" Ende 1931 am Leipziger "Schauspielhaus" und überzeugte die Körner - der er die Lektüre von Stracheys historischem Roman empfahl -, nicht mehr im zweiten Aufzug das Zentrum der Rolle zu suchen, sondern sie "aus dem vierten Akt zu entwickeln".(393) Wie aus der Besprechung der Aufführung durch das "Leipziger Tageblatt" hervorgeht, sprach Hermine Körner diesmal die bei Reinhardt gestrichene Stelle aus dem 9. Auftritt (IV - V.3144 ff.) und "erschütterte als des Regierens müde, mit dem Gedanken an Abdankung spielende Herrscherin".(394)

In den folgenden Jahren wuchs die Intensität der schauspielerischen Wirkung auf dem Abstieg des Trauerspiels noch erheblich, wie die nun vornehmlich auf das Spiel im vierten Aufzug eingehenden Kritiken bezeugen. (395) Die häufig von ihr verkörperte Titelfigur in Bruckners Schauspiel und die im noch krasseren Maße als Inkarnation der tragikumwitterten Liebenden konzipierte Elisabeth in Schwarz' "Rebell in England" mochten ihr den Zugang zur variierten Schwerpunktverlagerung in "Maria Stuart" erleichtern. Als sie 1934 am Berliner Staatstheater die Königin in Hans Schwarz' Drama kreierte, verglich Bernhard Diebold:

> "In Hermine Körner war seit ihrer Schillerschen Elisabeth vor etwa zwanzig Jahren die königliche Amazone festgelegt. Sie bereichert den Typus der harten Herrscherin hier um die Altersangst der verblühenden Liebhaberin. (...) Die eiserne Statue bekommt Nerven - und es gelingt dem unerhörten Können der Körner, gegen ihren eigenen harten Rollentypus diese Erweichung der Seele glaubhaft zu machen."(396)

Nachdem "Maria Stuart" jahrzehntelang vorwiegend als Rivalitäts-Reißer, mit der im Boulevardstück beliebten Dreiecks-Konstellation, oder als das Seelendrama der alternden Frau verstanden wurde, brachte Lothar Müthels Inszenierung des Werkes 1936 am Berliner "Staatlichen Schauspielhaus" (397) erstmals seit langem wieder die Aktivierung des politischen Stoffes. Müthel verwirklichte Iherings 1918 (nach Reinhardts Neueinstudierung) erhobene Forderung, "die Schlagkraft der politischen Figuren" (Burleigh, Elisabeth, Leicester) so zu verstärken, daß die schwärmerisch-melodramatischen Züge des Schauspiels dagegen zurücktreten mußten. Die Gefahr einer zu passiv-eintönig leidenden, larmoyanten Darstellung der Titelheldin glaubte er bannen zu können, indem die Rolle "nicht aus den sentimentalen Szenen, sondern aus der bedeutenden Unterredung mit Burleigh entwickelt" werden müsse.(398) Käthe Dorschs vielgerühmte Interpretation der Stuart bestätigte nachträglich die Richtigkeit der These des Kritikers; in der Praxis der Aufführung von 1936 bedeutete dies, daß Hermine Körner als Elisabeth endlich einmal ein wirkliches Gegengewicht erhielt. Diese bei aller Impulsivität kluge Maria - die mit "fast nüchterner Klarheit und dialektischer Schärfe"(399) sich Burleigh gegenüber zu behaupten wußte - stellte eine in der Tat ernst zu nehmende Bedrohung der Regentschaft Elisabeths dar, und deren Wunsch, von dieser Gegnerin befreit zu werden, konnte so folgerichtig nicht nur aus niederen, persönlichen Beweggründen resultieren. So wurde die Begegnung zu Fotheringhay - in einem ganz anderen Sinne als bei Max Reinhardt - zum geistigen und nicht nur theatralischen Mittelpunkt der Inszenierung Müthels. "Zwei Königinnen nicht, vielmehr zwei Frauen geraten aneinander", hatte Friedrich Engel 1915 geschrieben (400); in den Aufführungen des "Schauspielhauses am Gendarmenmarkt" wurde hingegen über die von beiden Schauspielerinnen meisterhaft dargestellte Entladung persönlicher Animosität hinaus noch das Aufeinandertreffen zweier unversöhnlicher Welten spürbar: "Der geschichtliche Gegensatz zwischen der am französischen Hof in der Schönheit des Lebens erzogenen Renaissance-Königin, einer Helena-Natur, und der aus umdüsterter Kindheit zu ungeheurer Machtfülle aufgestiegenen protestantischen Herrscherin." (von Wiese) (401)

Wenn die vorhandenen Kritiken auch kein detailliertes Eingehen auf Hermine Körners Darstellung möglich machen, so verdeutlichen sie doch recht gut, in welchen wesentlichen Punkten sich diese - ihre letzte - Interpretation der Elisabeth von der alten, von Reinhardt beeinflußten Konzeption unterschied und inwieweit sich Gemeinsamkeiten ergaben.

Nicht mehr als die Inkarnation glanzvoller historischer Größe, sondern als "eine alternde Messalina, mit Zügen von Toulouse-Lautrec, eine grausig aufgeputzte und verschminkte Frau mit der späten Sehnsucht nach der eigenen Jugend"(402) erschien Hermine Körner auf der Bühne des Staatstheaters. Mit ungleich größerer Berechtigung als in den Aufführungen zwei Jahrzehnte zuvor mochte diese Elisabeth voller Neid auf die Schönheit und amoureusen Erfolge der Jüngeren schauen. Die Körner hatte auch in dieser neuen Inszenierung diesen Aspekt ihrer Darstellung nicht abgeschwächt, aber nur wenige Kritiker sahen - wie Max Geisenheyner (403) -

als Dominante in ihrem Spiel die Offenbarung eines verabscheuungswürdigen Charakters. Die meisten Rezensionen spiegeln Verständnis für Müthels Absicht wider, den tragischen Dualismus dieser Gestalt, der aus den auferlegten staatsmännischen Pflichten und menschlichen Schwächen herrührt, gespielt zu sehen. Noch immer wirkte Hermine Körners Elisabeth als "ein hohes Monument königlicher Würde von Gottes Gnaden"(404), aber diese starre, harte Herrschergestalt ließ auch durchblicken, welche Überforderung für sie als Frau ihr Amt bedeutet. "Eine Frau, die den Zwang politischen Handelns wie Zentnerlasten auf ihrer Seele fühlt", urteilte der Kritiker der "Morgenpost"(405), und B.E. Werner empfand, Hermine Körner habe den Zuschauer "die unnatürliche Verantwortung" miterleben lassen, der Elisabeth als Weib ausgesetzt sei, so daß ihr Verhalten Davison gegenüber "in dieser ergreifenden Demonstration eines furchtbaren Zwiespalts" den Anschein einer "moralischen Rechtfertigung" erhalten habe.(406)

Bei dieser politischen Entscheidungen ausweichenden, die Verantwortung scheuenden Königin gewann Burleigh als Inbegriff des uneigennützigen, sachlichen Anwaltes des Staatswohles zusätzliche Gewichtigkeit als eigentlicher Gegenspieler der Stuart, denn Elisabeth verwischte die klare, politische Linie durch das Hineintragen von Gefühlsmomenten. Ob diese "echt oder geheuchelt sind, läßt Hermine Körner mit großer komödiantischer Kunst im Zwielicht", meinte Franz Köppen (407), und auch die Aussagen anderer Rezensenten dokumentieren, daß das einst konsequent durchgeführte scheinheilige Doppelspiel nun nicht mehr so eindeutig angelegt war.

Da Müthel das politische Schauspiel in "Maria Stuart" intensivierte, mußte vor allem im vierten Aufzug die Elisabeth seiner Konzeption sich von der Reinhardts distanzieren. In der Grundanlage dieser Einstudierung durfte die Entscheidung der zum Handeln Verurteilten nicht mehr nur als Ausdruck übersteigerter Ranküne wirken. Die Reaktion der Kritik beweist, wie nachdrücklich es dem Spielleiter und der Darstellerin gelang, die Verschlingung der Beweggründe zu akzentuieren. "Müthel sieht in Elisabeth nicht nur das Weib, das über die Nebenbuhlerin Maria triumphieren will um Leicesters willen (...) noch gibt er ihrem Gewissenskonflikt den Schein zynischer Verstellungskunst", kommentierte die "Morgenpost" (408), und Werner Fiedler beschrieb:

> "Stark und starr waltete die Elisabeth der Körner ihres schweren Amtes, nicht nur als dämonischer Bösewicht, sondern als Frau, deren hartes Handeln über alle eigensüchtigen Motive hinaus doch einem Staatsprinzip Folge leisten muß."(409)

Den wichtigsten Beleg für die gewandelte Interpretation Hermine Körners liefert aber die Besprechung der Aufführung durch B.E. Werner, die lobend erwähnt, daß diesmal der große Monolog der Königin "ungekürzt und als wirklicher Höhepunkt in der Entwicklung der Figur" dargeboten worden sei.(410)

Max Reinhardt hatte Elisabeth "wie unter einem Hieb zusammenzucken" lassen (411), nachdem sie von Leicesters Abreise Kenntnis genommen hat; in Müthels Konzeption wurde Schillers Spielanweisung "sie bezwingt sich und steht mit ruhiger Fassung da" sehr bewußt nachvollzogen. Nicht als moralisch restlos vernichtete Verliererin blieb hier Elisabeth zurück, sondern es wurde zur Abrundung - vielleicht auch mit dem Ziel einer gewissen Heroisierung - der komplizierten Gestalt der Ausblick auf künftige Größe angedeutet. "Mit einer herrlichen königlichen Geste" habe die Körner als Elisabeth den Unglücksboten Kent entlassen, vermerkte der Kritiker Hesse, und mit dieser ausdrucksvollen Gebärde und ihrer Haltung in den Sekunden vor dem Fallen des Vorhangs sichtbar gemacht, daß die Herrscherin alles Vergangene beiseite schiebe, "um sich dem neuen leergelaufenen Leben zuzuwenden".(412) "In der letzten Einsamkeit der von allen Verlassenen empfängt sie erst die Kraft der wirklichen Herrscherin", interpretierte auch K.H. Ruppel, der als wichtigsten Vorzug der Aufführung hervorhob, daß durch Hermine Körner "seit langem wieder einmal die Tragödie der Königin Elisabeth" gespielt worden sei.(413)

IV. Die Irre von Chaillot

Hermine Körner als Darstellerin komischer Rollen

Wenn den Inszenierungen der "Irren von Chaillot" durch Karl Heinz Stroux - die nach den wenig erfolgreichen Aufführungen in Zürich, Wien und München (414) das Schauspiel im deutschen Sprachraum erst populär machten - nachgerühmt wurde, sie hätten die dem Oeuvre Giraudoux' eigene Atmosphäre poetisch überhöhter Schwerelosigkeit und das spezifisch französische Kolorit der Vorlage eingefangen, so mag dieses Lob nicht zuletzt auf die der originalen Pariser Bühnenausstattung Christian Bérards nachempfundene szenische Lösung durch Ita Maximowna zurückzuführen gewesen sein. Noch entscheidender für die Nähe der Berliner und Hamburger Einstudierung zur Uraufführung (22.12.1945 im "Athéné" unter der Leitung Louis Jouvets) wirkte sich aber die Übereinstimmung in der Besetzung der Hauptrolle aus: Marguérite Moréno, eine der führenden Tragödinnen des französischen Theaters, war die erste "Irre von Chaillot"; wie ihre Pariser Kollegin, bewies dann in Deutschland Hermine Körner, daß die bedeutendsten komödiantischen Gestaltungen, in denen die Komik die Bezirke des Tragischen erreicht, den großen Darstellern des klassischen Dramas zuzuschreiben sind.

Karl Heinz Ruppel bemerkte im Spiel der Protagonistin die Parallele zum Darstellungsideal der französischen Bühne und schrieb nach dem Gastspiel der Hamburger Inszenierung in München, die Körner sei

> "schlechthin großartig und so französisch, daß man fast vergißt, eine deutsche Schauspielerin vor sich zu haben. Sie hat den funkelnden rhetorischen Esprit, die majestätisch-pathetische und zugleich anmutige Geste der großen französischen Komödiantinnen, sie hat ihren Mut zu räsonierender Drastik und ihr herrscherliches, der Szene gebietendes Selbstgefühl."(415)

In der Komödie, nicht weniger als in der Tragödie, wurzelt diese Spielform in der Dominanz sprechtechnischer Meisterschaft, wie ein anderer Münchener Kritiker, Max Christian Feiler, erkannte:

> "... auch das Humorige, Kuriose und Bizarre lebt, bei äußerster Sparsamkeit im Mimischen und Gestischen, aus dem Tonfall. Die Körner demonstriert, was auf den deutschen Theatern viel zu wenig demonstriert wird: daß die Sprechkunst das Herzstück, die Quintessenz des Theaters ist."(416)

Angesichts der in dieser Beurteilung sich offenbarenden engen Beziehung zu ihrer Gestaltungsweise im dramatisch-heroischen Fach drängt sich ein

Vergleich mit Adele Sandrock auf. Diese gefeierte Tragödin der Jahrhundertwende hatte - als das Pathos der Gealterten nicht mehr erschütterte, sondern eher als lächerlich empfunden wurde - ihre komischen Effekte im Lustspiel auf der Bühne und im frühen Tonfilm mit den Mitteln der Hochdramatik erzielt. Der erzene Ton der mächtigen Stimme charakterisierte nun das Grollen eines 'Hausdrachen', die gemessene große Gebärde und die statuarische Würde ihrer antiken Heldinnen von einst wurden degradiert zur Zeichnung einer Schwiegermutter-Karikatur. Es war, wie Ihering vermerkte, "eine Wirkung, die nicht auf Gestaltung, sondern auf Parodie beruhte".(417)

Läßt sich der Erfolg der 'Humoristin' Hermine Körner nicht ähnlich erklären, übertrug nicht auch sie schließlich Ausdrucksmerkmale heroisch-pathetischer Darstellungskunst auf eine andere Gattung des Schauspiels? Assoziationen bieten sich zweifellos an: Man denkt an den Einzug der grotesk aufgeputzten Aurélie im Café 'Chez Françis' oder auch an das Entrée der spleenigen alten Herzogin in Anouilhs "Leocadia" - die Erinnerung an die pompös-feierlichen Auftritte der Heroine war nicht zu leugnen. In der einprägsamen Stereotypie der Gestik war die Anlehnung an Spielelemente der Tragödin unverkennbar. Wenn sie als Irre lachte, warf sie jedesmal die Arme hoch. Die grandiose Schmerzensgebärde kehrte als Ausdruck der Freude wieder, der kindlich und greisinnenhaft zugleich wirkte (s. Fotoanhang). In den gebieterischen Armschwüngen, mit denen Aurélie am Teetisch ihre geschwätzigen Freundinnen zu kommandieren weiß, glaubte man die weitschwingende Gestensprache der Königinnen Hekuba und Atossa wiederzuerkennen. Diese Adaption des tragischen Gebärdenduktus geschah aber so sinnvoll sublimiert, daß man dabei keineswegs von dem 'Mißbrauch erhabener Kunstmittel' sprechen konnte, und verband sich zudem ohne Stilbruch mit der verfeinerten Nuancierungskunst, die im Kammerspiel wie im Konversationsstück angebracht ist.

Als Hermine Körner 1937 am Staatstheater eine der Glanzrollen aus dem Repertoire der 'komischen Alten' Adele Sandrocks, Lady Bracknell in Wildes "Bunbury", spielte, registrierte die Berliner Kritik den Abstand zwischen der den plakativen Effekt suchenden Grotesk-Komik der Sandrock und der differenzierten Gestaltung ihrer Rollen-Nachfolgerin (418). Vor allem in der Unterschiedlichkeit der sprachlichen Interpretation, bei der das starke Pathos der Heroine - wie sie es wenige Wochen vor der "Bunbury"-Premiere in Fehlings Inszenierung von "Richard III." gezeigt hatte - dem leichten Konversationston und der eleganten Pointierungskunst gewichen war, offenbarte Hermine Körner die Spannweite ihres Könnens, das den Anforderungen der Tragödie wie denen des Salonstücks und der Komödie in gleicher Weise gerecht zu werden vermochte und dabei in jedem Genre einen eigenen adäquaten Tonfall zu treffen verstand.

Ebenso wie die Haltung geistvoller Ironie und überlegener Selbstsicherheit, die Jahrzehnte zuvor Hermine Körners Darstellung der Salondamen in den Werken Scribes, Wildes oder Molnárs ausgezeichnet hatte, waren der einst

an der Charakterisierung burlesker Randgestalten und einiger Hauptrollen (Madame Sans-Gêne, Eliza Doolittle) bewährte komödiantische Schwung und scharfe Witz in ihren großen tragikomischen Altersgestalten (Aurélie, Herzogin, Frau Warren) noch immer vorhanden. Diese Wirkungsfaktoren wurden nun aber überstrahlt von denen der Weisheit und Güte des Herzens, die geistreiche Komik erst zum versöhnlichen Humor werden ließen. Eine Entwicklung, die die Künstlerin in keiner Rolle so gültig nachvollziehen konnte wie in Giraudoux' "Die Irre von Chaillot".

Grundzüge der Rollenkonzeption

Bei der Rekonstruktion ihrer Darstellung der Aurélie dient in erster Linie die Fernsehinszenierung Harry Bruckwitz' - die im übrigen keine sehr gelungene Übertragung des Bühnenstücks auf den Bildschirm brachte, sondern eher einer gefilmten Theateraufführung glich - als Fundament. Da Hermine Körner aber in dieser Fernsehsendung ihre Interpretation im vollen Maße ihrer Berliner Bühnengestaltung nachspielte - die Einstudierung der "Irren von Chaillot" unter der Leitung Willi Schmidts hatte wenige Monate vorher am "Schiller-Theater" Premiere gehabt -, scheint es angebracht, näher auf die Konzeption dieser Inszenierung einzugehen.(419)

Die Einstudierung Schmidts wurde verständlicherweise an Stroux' 1950 im "Hebbel-Theater" so überaus erfolgreichen Realisation des Stückes gemessen.(420) Die Abweichungen waren offensichtlich; in der Mehrheit entschieden sich die Rezensenten für die alte Inszenierung, die - wie schon das Bühnenbild verriet - märchenhaft-farbiger angelegt war, während Schmidt in seinem leicht stilisierten Schauplatz das Spiel "härter und kühler"(421) nahm. Wenn der Standpunkt der Kritik bei der Beurteilung der Aufführung wohl auch nicht unerheblich von der 'verklärenden Erinnerung' beeinflußt war, so drückte er doch vor allem schon eine ein Jahrzehnt zuvor noch nicht vorhandene Skepsis gegenüber Giraudoux' gleichnishaftem modernen Märchen aus. Man empfand jetzt diese Form, Kritik an der Kommerzialisierung und Technokratisierung des Lebens zu üben, als zu verharmlosend und die Lösung - die Irre schickt die Vertreter des Bösen in die unterirdischen Sackgassen des Pariser Kanalisationssystems und führt so das Gute zum Sieg - als unbefriedigenden, den Schauerdramen des Grand Guignol entlehnten coup de théâtre.

Ungebrochen war jedoch 1959 die Begeisterung über das Spiel Hermine Körners, obwohl man auch in ihm Wandlungen gegenüber einst wahrnahm. In den Einstudierungen Stroux' in Berlin und Hamburg, wie auch noch 1957 in einer erneuten Inszenierung des Stückes durch diesen Regisseur in Düsseldorf, hatte sie die liebenswert-versponnene 'Romantikerin' und seltsame Märchenfee betont; ein Jahrzehnt später wirkte ihre Gräfin welterfahrener und gleichsam vernünftiger. Die Motivation der Gestalt der 'klugen Närrin' wurde deutlicher, da die Darstellung nun vernehmlicher

andeutete, welchen Weg Aurélie bis zu ihrer Existenz als Irre von Chaillot zurückgelegt hat. Hinter "dem Witz, dem Charme, den gaukelnden Lichtern des Irreseins sowie der Melancholie" trete nun stärker als zuvor "die leidenschaftliche Bestimmtheit in der Verfolgung des Ziels, die glasklare Diktion in der Auseinandersetzung der Gründe ihres Tuns" hervor, meinte der Berliner Kritiker Walther Karsch.(422) Hedwig Rohde verglich in der "Rhein-Neckar-Zeitung": "Die Körner ist irdischer und direkter geworden. Wenn diese heutige Irre sich als einzig Vernünftige bezeichnet, ist es kein Paradox mehr."(423)

Diese veränderte Akzentsetzung, die durchaus dem Konzept Willi Schmidts entsprach, war auf ein Gespräch der Künstlerin mit dem Sohn Giraudoux' zurückzuführen. Es ließ Hermine Körner wünschen, die Rolle "noch einmal in einer neuen Beleuchtung" darzustellen.(424)

In der Fernseheinstudierung legte das Spiel der Körner die Möglichkeit nahe, die Bizarrerien Aurélies als bewußte Flucht in den Irrwahn zu interpretieren - ein Eindruck, der durch Herbert Pfeiffers Worte nach der Berliner Premiere gestützt wird, Schmidts Irre habe "durch die Maske des Wahns Freunde und Feinde dienstbar" gemacht und so beide ihrem Ziel unterworfen.(425) Es machte aber gerade den Reiz ihrer Darstellung aus, daß diese Auslegung sich nicht beherrschend in den Vordergrund drängte, sondern nur streckenweise ohne bei Giraudoux verfehlte realistische Eindeutigkeit transparent wurde. Willi Schmidt gab mit Recht zu bedenken, daß es falsch sei, die Gestalt der Irren mit den Kriterien einer vordergründig-wirklichen 'Verrücktheit' fassen zu wollen - ein Mißverständnis, dem Kritiken zufolge die ersten Interpretinnen dieser Rolle auf den deutschsprachigen Bühnen unterlagen.(426)

Schmidt wies jedoch darauf hin, die Körner habe zwar in seiner Inszenierung "den wahrhaft vernünftigen Menschen in einer verrückten Welt" hervorgehoben, ohne aber manche Absonderlichkeiten des schrullenhaften Originals nicht als tatsächlich existent vorzuführen. So habe sie - auf seinen Vorschlag hin - in der Einstudierung am "Schiller-Theater" zum ersten Male eine wichtige Passage aus dem Gespräch Aurélies mit ihren Freundinnen Constance und Gabrielle (2. Akt) nicht unterschlagen: Aurélie erinnert an die "Millionen Wesen, die unsere Freundschaft suchen - mögen sie nun Einbildung sein oder sonst etwas". Hermine Körner sprach - wie der auf Schallplatte festgehaltene Ausschnitt aus der Szene der drei Irren in der Berliner Aufführung überliefert - das Bekenntnis Aurélies mit gütiger Überzeugtheit, durch ihren Tonfall schon markierend, welch ein Unterschied zwischen diesem Glauben an die sympathisierenden 'Geistwesen' und Gabrielles Vertrauen auf die ihr angeblich aus der Nähmaschine oder dem Kochkessel antwortenden geheimnisvollen Stimmen (Aurélie: "So etwas nenne ich keine Stimmen.") (427) besteht.

Schmidt führte die Grundzüge seiner Konzeption der Titelgestalt näher aus, wie sie sich dann auch im Fernsehen im Spiel Hermine Körners klar ab-

zeichneten: Aurélie sei ein naivischer Mensch mit spontanen, ursprünglich natürlichen Reaktionen, "ein spätes Mädchen", das an einem Punkt in seinem Leben - nämlich dem Zeitpunkt des Treuebruchs ihres Freundes Adolphe - stehengeblieben sei.

Daß sich Hermine Körners Gestaltung im Laufe des Jahrzehnts nur um - allerdings wichtige - Nuancen verändert hatte, läßt die aus dem Jahre 1951 stammende Beschreibung (428) des Stuttgarter Kritikers Hermann Missenharter vermuten. Seine in der Folge zitierten Worte hätten durchaus auch auf die Aurélie der Fernseh-Aufzeichnung von 1960 zutreffen können:

> "Eine 'grande dame' von bestrickendem Humor - man denkt an die Madame de Sévigné - und eigentlich doch ein kleines Mädchen, das davon träumt, daß es auf einem Esel in den Wald reitet, um Himbeeren zu pflücken. Ein ewiger Backfisch, der noch immer in romantischer Exaltiertheit auf den Bräutigam wartet, der sie vor fünfzig Jahren einer anderen zuliebe hat sitzen lassen. Eine Märchenprinzessin mit strahlenden blauen Augen, die manchmal aussieht wie sechs- oder siebzehnjährig, im Grunde aber uralt ist."

Spielbeschreibung: Hermine Körner als Aurélie (Fernsehen 1960)[429]

1. Akt:

Die Irre erscheint, sich fast tänzelnd leicht in den Hüften wiegend, im Café am Place de l'Alma. Sie trägt einen großen Hut, den riesige Straußenfedern zieren, einen wallenden Umhang und dreht in der rechten Hand fast kokett einen aufgespannten Sonnenschirm. Der kleingeschminkte runde Mund trällert offensichtlich ein Lied - der Lärm ihres vergnügten Gefolges verhindert aber, daß man die Worte verstehen kann. Diese seltsame Erscheinung wirkt aber trotz des skurrilen Aufputzes eher achtunggebietend als lächerlich. Den Kopf mit dem scharfen Profil - das entfernt an einen alten, weisen Papagei erinnert - leicht erhoben, erkundigt sie sich in vollendeter Haltung, leicht geziert im Ton, als führe sie eine gepflegte Konversation über ein bedeutsames Thema, bei Irma, dem Küchenmädchen, nach Knochen und Hühnermagen für ihre Katzen. Mit majestätischem Schwung wirft sie den Shawl, den ihr der Chasseur überreicht hat, um ihre Schultern und stößt dabei das Glas des Präsidenten um. Ohne sich weiter um dessen Äußerungen der Empörung zu kümmern, nimmt sie an einem Nebentisch Platz und mustert während des Gesprächs der Verschwörer diese ab und zu durch ihre Lorgnette mit einer Miene sichtbaren Widerwillens. Als Pierre gebracht wird, setzt sie sich zu dem zunächst bewußtlos auf einer Bank Liegenden und hält dabei mit einer Hand seinen Kopf, die andere unterstreicht mit ausgestrecktem Zeigefinger häufig ihre Rede. Die Stimme, die anfänglich etwas monoton-eigensinnig geklungen

hat, wird nun tiefer, wenn sie auf Pierres Bitte, ihn gehen zu lassen, ruhig, fest und doch mit mütterlicher Güte erwidert: "Auf keinen Fall. Wenn man jemand fortgehen läßt, dann sieht man ihn nie mehr wieder. Ich habe Adolphe Bertraut gehen lassen. Ich habe ihn nie wiedergesehen." Während in ihrer Auftrittsszene mehrfach ein leichtes Kopfrucken auffiel, wirkt sie nun energisch und bestimmt.

Herbert Pfeiffers Eindruck, Hermine Körners Aurélie sei eigentlich nur am Anfang eine Verrückte und das "Verworrene der Irren" erscheine "sehr bald gebändigt, ja verdrängt"(430), wurde in der Fernseh-Darstellung weitgehend bestätigt. Freilich werden die Züge der Absonderlichkeit im Verhalten der Gräfin mit dem Fortgang der Handlung nie ganz eliminiert, sondern kontrastieren wiederholt mit den Äußerungen hellsichtiger Vernunft, etwa wenn sie - mitten in ihrem ernsthaften Dialog mit Pierre - mit dem Polizisten über Adolphes angebliche Hasenscharte streitet.

> "Virtuos läßt sie die beiden Welten, die in sich abgeschlossene der Irren und die Wirklichkeit, ineinandergleiten und sich wieder lösen; kunstvoll und mühelos changiert ihre Stimme aus dem Tonfall des Kindlich-Einfältigen in den des praktischen Menschenverstandes",

beschrieb Walter Kaul nach der Berliner Premiere das Spiel der Körner. (431)

Der Monolog Aurélies über ihren Tagesablauf, mit dem sie versucht, Pierre die Schönheit des Daseins nahezubringen, wurde zum Mittelpunkt der Fernsehinszenierung. Giraudoux' Glaube an die Kraft der alles verwandelnden Phantasie, seine poesievolle Sprache wurden von der Schauspielerin so überzeugend interpretiert, daß sich der bei der Lektüre des Textes manchmal aufdrängende Eindruck leicht kitschiger Süßlichkeit gar nicht erst einstellte. Der Zauber des scheinbar Banalen, Ironie, Melancholie und Liebe für das Leben wurden in der Stimme der Körner heraufbeschworen. Mit verhalten-elegischem Klang erwähnt sie die falschen Haare und das Gebiß, die Aurélie am Morgen erwarten. Energischer werdend, mit optimistischer Stimmfärbung, spricht sie dann von dem täglichen Brief, den sie sich selber zu schreiben pflegt. Die Stimme steigt an bis zur Erwähnung des Spiegels. Leiser werdend, fast bitter, spricht sie den Namen dieses einzigen Gegenstandes aus, vor dem sich Aurélie fürchtet. Jedoch dieser Anflug von Wehmut wird sofort abgelöst durch eine freudige, in gesteigertem Tempo gebrachte Schilderung der allmorgendlichen Lektüre ein und derselben Nummer des "Gaulois".

Vor allem war in diesen Passagen Hermine Körners selten versagende Fähigkeit zu registrieren, ihre Gestaltungen von den Zügen naheliegender Sentimentalisierung freizuhalten.(432) Unüberhörbar war der Anklang humorvoller Selbstironie in Aurélies Beschreibung ihrer Schwierigkeiten bei der Morgentoilette:

"Ohne Zofe wird man mit dem Anziehen eines Korsetts, eines Korsettschoners und einer wollenen Unterhose, die alle rückwärts gebunden oder geschnürt werden müssen, nicht in einer Stunde fertig."

Schamhaft tuend und kichernd schlägt Hermine Körners Gräfin bei diesen Worten beide Hände vor das Gesicht, als ob ihr plötzlich bewußt würde, wie wenig es einer Dame anstehe, ein solches Thema anzuschneiden. Aber indem sie sich erhebt, beendet sie unter dem beifälligen Gelächter ihrer Zuhörer mit ungebrochener Souveränität lächelnd und im energischen Ton ihre Schilderung: "Übrigens weiß ich mir zu helfen, ich binde sie vorne und schiebe sie dann nach hinten."

Mit einer weichen Stimme, in der ein leichtes Lachen mitzuschwingen schien, schloß Hermine Körner als Irre von Chaillot ihren Versuch, den jungen Selbstmörder dem Leben zurückzugewinnen - eine Textpassage, die an den von der Künstlerin mit sehr ähnlicher unsentimentaler Innerlichkeit gesprochenen Monolog der Herzogin ("Leocadia") erinnert.(433) Mit Triumph in der Stimme fordert Aurélie vom Polizisten den Knopf als Zeichen ihres Sieges.

Giraudoux' Spielanweisung verlangt, daß die Irre dem Prospektor dann ein Feuerzeug an den Kopf wirft, da er ihr Pierres Hand entreißen will. Diese kleine Aktion wurde in den Aufführungen mit Hermine Körner verständlicherweise gestrichen. Mit einem kalten, verächtlichen Blick fixierte ihre Aurélie den ihr unsympathischen Fremden, so daß er angesichts dieser Ausstrahlung respektgebietender Autorität - die durch die vorgeschriebene Reaktion nur gemindert worden wäre - gar nicht wagen kann, die alte Frau anzufassen.

Sie wird fast drastisch lustig, als sie den Polizisten auffordert, sie zu kitzeln, um dadurch Pierres 'Freilassung' zu erlangen. Ihre Augen funkeln vor Vergnügen, sie streckt ihm einen Arm mit königlicher Geste entgegen. Völlig ernsthaft, vernünftig und bestimmt, dabei Pierre ruhig ansehend, fährt sie fort: "Ich habe sogar die triftigsten Gründe. Ich halte ihn fest, weil ich nicht will, daß er mit diesem Herrn geht."

Nachdem die Repräsentanten des Bösen - Präsident, Prospektor, Makler und Baron - den Schauplatz verlassen haben, informieren Aurélies Freunde sie über die Vorherrschaft der schlechten Menschen in der Welt. Lange Zeit staunend und ungläubig, mit runden, naivblickenden Augen, nimmt Aurélie die Schilderung auf. Dann ist sie von der Berechtigung der Klagen ihrer Anhänger überzeugt. Sie übernimmt vital und absolut beherrschend die Initiative ("Was steht ihr da und klagt, statt zu handeln"). Auf- und abschreitend entwickelt sie ihren verblüffenden Plan, die Welt von der "Invasion der Ausbeuter" zu befreien. Dora Fehling vermerkte zu Schmidts Inszenierung:

> "Der Beifall überschüttete Frau Körner, die Verwalterin der Poesie, die sich zum graziös-fröhlichen Mord an den Weltverderbenden entschloß, die sterben müssen, da sie 'nicht einmal die Namen der Blumen kennen'. Da war die Grazie der Einfalt zu spüren, derer das Stück bedarf."(434)

Die Fernsehaufführung hat festgehalten, wie die Körner im folgenden Gespräch das Tempo der Dialogführung bestimmt, wenn sie - schneller als vorher sprechend - über die Details des Projektes verhandelt. Die Aussprache wird eine Spur nachlässiger; zwei- oder dreimal läßt sie rheinischen Dialekt anklingen: "Sehense zu, wie Sie zurechtkommen" - "Bring en doch mal her".

Ausgelassen wie ein junges Mädchen begeistert sich ihre Aurélie an dem zu erwartenden Vergnügen, ihre Augen blitzen temperamentvoll, die Arme unterstützen mit energischen Gesten ihre Rede. Es ist offenkundig, daß die Gräfin sich etwas dem 'volkstümlichen' Ton ihrer Umgebung anpaßt, ohne dabei aber an natürlicher Würde einzubüßen oder gar ordinär zu wirken. Frei von jeder Ziererei spricht sie dem Wachtmeister gegenüber das Wort 'Hintern' aus, mit drastisch-komischer Entrüstung reagiert sie auf den angeblichen Hermelinkragen, den ihr der Chasseur umlegen will, schüttelt ihn empört ab und verläßt mit den Worten "Ach Gott, das ist doch nur Kaninchen!" hoheitsvoll am Arm Pierres das Café.

2. Akt:

Aurélie trägt nun in der mit allerlei Plunder angefüllten Kellerwohnung ein weites Gewand mit breiten Rüschen. Das hochgekämmte Haar ist sorgfältig in zahlreiche Löckchen gelegt. Eine lange Perlenkette 'krönt' die festliche Aufmachung. Der Tee der seltsamen alten Damen, das komödiantische Zentrum des Schauspiels, beginnt.

Da der im Besitz des "Süddeutschen Rundfunks" befindliche lückenhafte Mitschnitt des Hamburger Gastspiels in Stuttgart (1951) die Tee-Szene enthält, bietet sich in Gegenüberstellung mit der Schallplatten-Wiedergabe dieser Konversation der Irren aus der Berliner Aufführung von 1959 die Möglichkeit eines aufschlußreichen Vergleichs. Es erweist sich, daß Hermine Körners Irre von Chaillot im "Schiller-Theater" - und diese Feststellung gilt ohne Einschränkung auch für die sprachliche Seite der Fernsehinterpretation, die mit der Bühnenversion fast identisch zu sein scheint - sich erheblich deutlicher von der Versponnenheit und Unvernunft ihrer Gefährtinnen abhebt, die sie hier mit Recht - fast verzweifelt - als "Ihr armen Irren" apostrophiert, von denen sie sich durch das Wissen um die von ihnen aufgebaute Scheinexistenz (Constances imaginärer Hund Dicky, Gabrielles unsichtbarer Begleiter) unterscheidet. Die anderen haben sich bereits zu sehr in ihrer Phantasiewelt verfangen, als daß sie wie Aurélie deren Irrealität sich noch eingestehen könnten. Ruhig, mit fast trockener Bestimmtheit

deklarierte Hermine Körner als Aurélie in den Einstudierungen Schmidts und Buckwitz' ihre Perlen als falsch - eine Enthüllung von geradezu symbolhafter Bedeutung, auf die Gabrielle und Constance mit Unverständnis und Entsetzen reagieren. Mit feierlicher Strenge vergleicht sie die Perlen mit der behaupteten Authentizität von Constances Erinnerungen:

> "Jeder weiß, daß Perlen, die man auf der Haut trägt, nach und nach zu echten Perlen werden. Ich habe aber nie gehört, daß eine falsche Erinnerung zur Wirklichkeit wird, nicht einmal im Hirn einer Mauleselin, wie du eine bist!"

Unter der Regie von Stroux hatte Hermine Körner diese Stelle nicht gesprochen, war sie ernsthaft interessiert auf Dickies Unarten eingegangen und hatte sich zu dem ständigen Abschweifen der Freundinnen, das die Komik der Situation ausmacht, überhaupt weniger ungeduldig und befehlshaberisch verhalten. Diese ungehaltene Strenge, die sich in der Fernseh-Darstellung auch im mehrfachen energischen Klopfen auf den Tisch äußerte, ist allerdings verbunden mit gütiger Besorgnis um den Geisteszustand der anderen. Dieses Verantwortungsbewußtsein wirkt nicht so sehr komisch, vielmehr als Ausdruck rührender Teilnahme und hilfloser Verzweiflung. Dann blicken ihre meist unternehmungslustig glänzenden Augen für Sekunden müde und resigniert.

Durch einige Textstriche Schmidts (435), die Hermine Körner in der Fernseh-Inszenierung beibehielt, läßt sich Aurélie weniger häufig vom Thema ablenken. Mit zwingender Logik bringt sie Constance zu der Schlußfolgerung, daß das "Geld die Welt regiert". Dann weiht sie die beiden, die sie zu sich auf das Sofa gezogen hat, in ihr Ausrottungsvorhaben ein.

Ernst und schwer klingt die Stimme der Körner bei der Aufzählung der Feinde und ihrer Verbrechen, kulminierend in dem mit vor Erregung vibrierendem Ton gesprochenen Satz: "... die den Krieg haben wollen und unsere jungen Leute verderben". Überzeugt von der Richtigkeit ihres Handelns weist sie alle Bedenken entschieden ab, mit vernichtender Schärfe erklärt sie: "Der Tod ist so viel wert wie das Leben des Toten wert ist. Der Tod eines Taugenichts zählt nicht." Fast schnurrend vor innerer Befriedigung verweigert sie dann alle näheren Auskünfte über die Ausführung des Vernichtungsplanes ("Das ist mein Geheimnis!").

In der fingierten Gerichtsverhandlung sitzt die Gräfin majestätisch an der als Richtertisch dienenden großen Kiste; da sie in dieser Szene nur wenig zu sagen hat, wurde von der Fernsehkamera nur selten das Mienenspiel der Körner eingefangen, das dann durch ein leichtes Öffnen des Mundes Amüsiertheit über die Geschicklichkeit des als Verteidiger agierenden Lumpensammlers widerspiegelte, während sie mit beiden Händen wie anfeuernd sein Plädoyer begleitete.

Für den Regisseur Willi Schmidt war die anschließende Szene der schauspielerische Höhepunkt seiner Inszenierung. In der Traumbegegnung mit dem gealterten Jugendgeliebten Adolphe habe das Gesicht Hermine Körners plötzlich "backfischhaft-jung" gewirkt, während das ihres Partners Klaus Kammer (Pierre) "verfiel". In der Fernsehaufführung fesselte noch weit mehr als die visuelle Wirkung Hermine Körners Stimme. Frisch und vital bestätigte sie Adolphes Eingeständnis, er sei alt geworden: "Ich nicht. Du bist alt geworden wie alle, die den Erinnerungen abschwören und die alten Spuren zertreten." Greisenhaft-zittrig, fast weinerlich klang sie, als Aurélie klagt, sie falle jetzt im Winter wegen des Glatteises häufig hin. Entschieden, mit tiefer, kehliger Stimme gesprochen, konstatiert Aurélie abschließend: "Ich werde dir nie verzeihen!" Das Schicksal der Verlassenen offenbarte Hermine Körner durch den Tonfall, mit dem sie diesen Satz artikulierte. Man glaubt aus ihm viele Stunden der Verzweiflung und Bitterkeit herauszuhören - Gefühle, die die Irre sonst ihre Umwelt kaum ahnen läßt.

Erwacht, begrüßt sie ihre lange vermißte Boa mit lauter Freude, stellt aber mit Befriedigung fest, daß ihr Nähzeug noch immer fehlt, also keine Milderung im Sündenregister ihrer Feinde - die sie in ihrer bizarren Logik für die Diebe ihrer Kostbarkeiten hält - eingetreten ist. Sie bereitet sich auf das Eintreffen ihrer Opfer vor und erklärt im unerbittlichen, drohenden Ton: "Sie sollen in mir eine Schlange sehen!"

Ein Meisterstück dezenter Komik, in der die Spielnuance dominierte und jede Übertreibung vermieden wurde, bot Hermine Körner dann beim Empfang der Gäste. Sie markierte die angeblich Schwerhörige durch ein leichtes Kopfneigen, ohne zu meist üblichen Mitteln - etwa: eine Hand an das Ohr legen oder "Heh"-Rufen - zu greifen. Mit hexenhaft anmutender Genugtuung im Timbre und Gesichtsausdruck läßt sie ein kurzes "Ja" hören, als der Prospektor Aurélie seinen Begleitern gegenüber als verrückt bezeichnet. Mit tieferer, vor innerer Genugtuung gleichsam satt klingender Stimme weist sie auch den Reportern den Weg zu den begehrten Ölquellen, um sich nach deren Entfernung in ihrem Sessel noch einmal zurechtzurücken, als wollte sie durch ihre Haltung ausdrücken: "So, das wäre geschafft - nun die Nächsten bitte!"

In der Apotheose des Schauspiels - einer Feerie, in der, nur der Irren sichtbar, Gruppen lang verschollener Menschen der Erde entsteigen und Aurélie für die Erlösung vom Bösen in der Welt danken - faszinierte die Körner noch einmal durch die Ausdruckskraft ihrer Stimme. Als der Anführer der Gruppe, die die "Adolphe Bertauts der ganzen Welt" symbolisiert, die Gräfin um ihre Hand bittet, antwortet sie in jeweils veränderter Nuancierung - zunächst laut, wie anklagend, dann leiser und verzweifelt, schließlich mit endgültiger Resignation, verhauchend - dreimal "Zu spät!".

Mit leicht pathetisch gestimmter Rührung, aber voller Energie, treibt sie dann die Liebenden an, sich zu umarmen. Beschwörend und prophetisch klingen ihre Worte an Pierre und Irma sowie die Umstehenden:

> "Wenn zwei Wesen, die einander lieben, auch nur einem einzigen Augenblick gestatten, sich zwischen sie zu stellen, dann wird er zu Monaten, zu Jahren, zu Jahrhunderten. Zwingt sie, einander zu umarmen, sonst wird sie einmal die 'Irre vom Alma' sein, und ihm wird ein weißer Bart wachsen."

Die Tragik eines verfehlten Lebens wurde in diesem leidenschaftlichen Ausbruch der alten Frau deutlicher noch als in dem Traumdialog enthüllt. Dann überwindet sie ihre Rührung und zieht sachlich das Fazit aus dem Geschehenen: "Damit ist die Geschichte zu Ende. Ihr seht, wie einfach es war. Eine vernünftige Frau genügt, damit die Verrücktheit der ganzen Welt sich an ihr die Zähne ausbeißt." Plötzlich wieder den singenden Ton eigensinniger Kindlichkeit ihrer Auftrittsszene aufnehmend, erkundigt sie sich bei Irma nach "Knochen und Magen" für ihre Tiere.

C. THEATERLEITUNG UND REGIE

I. Die Prinzipalin

Die Bedeutung Hermine Körners als Theaterleiterin bietet sich im Urteil der zwanziger Jahre als sehr umstritten dar, während sie mit erheblich gewachsener zeitlicher Distanz durchweg hoch eingeschätzt wurde.(436)

Bei dem Versuch einer Rekonstruktion der Direktionstätigkeit darf nicht vergessen werden, wie sehr sich inzwischen die Situation der Privattheater gewandelt hat. Indem die von Hermine Körner geleiteten Bühnen in München und Dresden noch den Charakter des Repertoiretheaters mit eigenem Ensemble besaßen, rivalisierten sie im weitaus stärkeren Maße als das in seiner Spielplangestaltung zur Spezialisierung neigende Privattheater der Gegenwart, das man recht undifferenziert mit dem Begriff Boulevardtheater gleichzusetzen pflegt, mit den städtischen oder staatlichen Schauspielhäusern. Dabei mußten sie ohne Subventionen auskommen und konnten auch noch nicht auf die Unterstützung durch Besucherorganisationen hoffen.

Diese Konstellation mußte in einer Zeit schwerster wirtschaftlicher Depressionen, wie sie die Weimarer Republik erlebte, die erfolgreiche Führung eines Privattheaters - das sich ohnehin stets einem erhöhten finanziellen Risiko ausgesetzt sieht - zu einer ganz außergewöhnlichen künstlerischen und administrativen Leistung machen.

Die Begleitumstände der Direktionszeit

Hermine Körner hatte die Leitung des "Münchener Schauspielhauses" in der Maximilianstraße zu einem denkbar ungünstigen Zeitpunkt übernommen. Die München erschütternden Ereignisse in den Tagen der Räteregierung zögerten die Eröffnung des renovierten Theaters mehrfach hinaus; endlich kam es am 19. April dann doch zur Aufführung von Hermine Körners Inszenierung des Zauberspiels "Die gefesselte Phantasie" (Raimund).

Auch nach Niederschlagung der Räterepublik blieb in diesen Maitagen der blutigen Vergeltungsaktionen der Besuch von Theateraufführungen äußerst dürftig, so daß die finanziellen Rücklagen der Direktion Körner-Nebelthau bald aufgebraucht waren und eine Auflösung des Pachtvertrages mit dem Eigentümer des "Schauspielhauses" sich als unumgängliche Konsequenz abzeichnete.(437) In einem 1938 erschienenen Artikel "Erinnerung an Dietrich Eckart" erzählte Hermine Körner, wie sie dank der Hilfe des im 'Tausendjährigen Reich' so geschätzten Dichters aus ihrer Notlage befreit wurde.

Eckart, dem sie ihre prekäre Lage geschildert hatte, verschaffte ihr die Unterstützung vermögender Freunde und erklärte der Körner seine Hilfsbereitschaft mit den Worten: "Ich bin nämlich der Meinung, daß es gerade heute mehr als je unsere Pflicht ist, eine deutsch empfindende Theaterdirektorin mit allen Kräften in Anbetracht der entsetzlichen Verjudung allenthalben zu halten." Hermine Körner schloß ihre Reminiszenz: "Es war auch angesichts der beginnenden Geldentwertung eine so stattliche Summe, daß ich mein Theater weiterführen konnte."(438)

Es wäre nun zweifellos kaum zutreffend, Hermine Körner eine enge Bindung an die frühen Kreise, aus denen der Nationalsozialismus erwachsen sollte, nachsagen zu wollen. Sie ging nach Aussagen mehrerer ihrer Freunde und Mitarbeiter (439) zu sehr in ihrem Beruf auf, um mehr als nur oberflächliches Interesse an politischem Geschehen zu nehmen. So bedurfte es später schon sie persönlich berührender Erlebnisse, um hinter die Fassade des 'Dritten Reiches' zu schauen. Ihre Intervention auf ihres Mitdirektors Nebelthau Absicht, den Schauspieler Granach in ihrer Einstudierung des "Kaufmanns von Venedig" (1920) die Rolle des Shylock in übertrieben abstoßender Weise - "um den Juden eins auszuwischen"(440) - spielen zu lassen, läßt kaum auf starke antisemitische Gefühle schließen, während man durchaus annehmen darf, daß Nebelthau - dessen Schlüsselroman "Die Schauspielerin" für das Weltbild seines Verfassers ein unmißverständliches Zeugnis ablegt (441) - den völkischen Bewegungen und Überzeugungen recht nahestand.

Bald nach der Übernahme ihres Amtes sah sich Hermine Körner den Angriffen einer Gruppe Münchener Zeitungen ausgesetzt, deren betont chauvinistische und überwiegend judenfeindliche Haltung sich auch in ihren Theaterrezensionen ausdrückte und ein getreues Spiegelbild der von politischen, wirtschaftlichen und kirchlichen Interessenverbänden geförderten gefährlichen Ressentiments innerhalb eines großen Teils der Bevölkerung in der bayerischen Metropole, dem Nährboden des Nationalsozialismus, bot. Die Reaktion dieser zum Teil der katholischen Kirche verbundenen Blätter - an ihrer Spitze der "Bayerische Courier" und das "Neue Münchner Tagblatt" - auf die Spielplangestaltung des "Schauspielhauses" (Spielplanverzeichnis: Anm. 442) beweist, wie weit nach den Vorstellungen patriotisch gestimmter Kreise die neue Leitung des Theaters - im Gegensatz zu Eckarts Meinung - noch von dem Ideal einer deutschen Bühne entfernt war. Sie wandten sich in einer fast grotesk anmutenden Prüderie gegen die unter Hermine Körners Ägide häufig gespielten Werke der "Spektakel- und Sensationsdramatik"(443) Wedekinds, rügten - wie der "Bayerische Courier" nach einer Inszenierung des Schauspiels "Die rote Robe" (Brieux) - den "abscheulichen Hang zur Ausländerei"(444) und verbündeten sich mit dem Klerus und 'nationalbewußten' Institutionen zum gemeinsamen, allerdings vergeblichen, Protest gegen die von Hermine Körner inszenierten Münchener Erstaufführungen des "Reigens" (22.1.1921), der "Heiligen Johanna" (30.1. 1925) und die Uraufführung des Schauspiels "Das Gelübde" von Heinrich Lautensack (6.12.1919) (445).

Nach Einstudierungen der "Büchse der Pandora" (Regie: Körner) - eine Aufführung, die die Direktion ungeachtet häufiger Störungsaktionen (446) von seiten eines deutschvölkischen Publikums monatelang im Repertoire behielt -, des "Weibsteufels" und Lautensacks "Gelübde" steigerte sich die Empörung Ludwig Seyfrieds, des Kritikers des "Bayerischen Couriers", über die Spielplanpolitik der Körner bis zu der Vermutung, "hinter ihr stehende semitische Berliner Geldgeber" seien für die Aufführung dieser "widerlichen Geschmacklosigkeiten" verantwortlich (447). Die deutschnationale "München-Augsburger Abendzeitung" enthielt sich zwar moralisierender Kritik, betonte aber die aktuelle weitverbreitete Aversion gegen ausländische Autoren, wie ihre Beurteilung der deutschen Erstaufführung von Verneuils Lustspiel "Der Vertrag von Nizza" (15.10.1921 - Regie: Körner) zeigt:

> "Die Aufführung wertloser französischer Schwänke muß in dieser Zeit jedem Menschen von vaterländischem Empfinden als ein starkes Stück erscheinen."(448)

Eine untendenziöse, sich auf künstlerische Kriterien beschränkende Haltung, die anfänglich auch viel Anerkennung für Hermine Körners Theaterleitung einschloß, nahmen demgegenüber die "Münchner Neuesten Nachrichten", die "Münchener Zeitung" und die "Münchner Post" ein.

In noch stärkerem Maße, als es die Anfeindungen durch Presse und Öffentlichkeit vermochten, gefährdete die wachsende Geldentwertung die Existenz des nicht subventionierten Theaters. Das ab September 1919 mit dem "Schauspielhaus" vereinigte "Neue Theater" - es blieb auch weiterhin als "Lustspielhaus" unter der gemeinsamen Führung seines alten Leiters Gustav Freitag und der Direktion Körner-Nebelthau eine Stätte belangloser Amüsierstücke (449) - mußte ebenso nach wenigen Monaten wieder abgegeben werden wie das ursprünglich für die Dauer von sechs Jahren gepachtete "Münchener Künstlertheater" auf dem Gelände des Ausstellungsparks (Theresienwiese) (450).

Die Lage der Privattheater und kleineren Stadttheater wurde in diesen Jahren des Zuschauerschwundes immer verzweifelter. In einem Vortrag unter dem Motto "Die drohende Theaterkatastrophe" äußerte sich der Wiesbadener Intendant Carl Hagemann bereits Ende 1920 sehr skeptisch über die Zukunftsaussichten dieser Bühnen, indem er nur "einer kleinen Zahl von Theatern, wenn sie über die notwendigen Zugstücke verfügen", eine "Chance zum Überleben" einräumte.(451) In der Popularität seiner Prinzipalin als Darstellerin besaß das "Schauspielhaus" die Möglichkeit, immer wieder mit Erfolg den Kampf gegen die wachsenden Defizite aufzunehmen. 1923 jedoch, auf dem Höhepunkt der Krisenentwicklung, war es nach Andeutungen der Presse nur Herbert von Veltheims finanzieller Hilfe zuzuschreiben, daß sich "die Schauspielhaus-Direktion über Wasser hielt". (452) Veltheim, der als ehemaliger Rittmeister über keinerlei Theaterpraxis verfügte, war im Sommer 1923 als Nachfolger Nebelthaus Direktionspartner der Körner geworden, nachdem sie - die nun im zunehmenden

Maße durch Gastspielreisen wochenlang von München entfernt war (453) - bereits ein Jahr zuvor Stollberg als stellvertretenden Direktor wieder in die Leitung des Theaters berufen hatte.

Nach Abschluß eines mehrwöchigen Gastspiels am "Alberttheater" im Juni 1924 meldeten Dresdener Zeitungen, daß der Aufsichtsrat der Albert-Theater-AG vom 1. August 1925 an das Theater an Hermine Körner verpachten werde, die allein die künstlerische Leitung übernehme, während die geschäftliche in den Händen des Direktors Kropf verbleibe.(454)

Robert Riemerschmid, der Eigentümer des "Schauspielhauses", sah in dem Dresdener Vertragsabschluß eine Verletzung ihres Münchener Kontraktes und legte Hermine Körner ein Ausscheiden aus ihrem Amt nahe, das sie aber für die erste Hälfte der Spielzeit 1924/25 - "um sich in der eigenen Wahl von zugkräftigen Stücken, die ihr selbst das Auftreten in großen Rollen gestatten, einen würdigen Abgang zu sichern"(455) - als einzig Verantwortliche führen sollte. Ab 1.3.1925 - so wurde festgesetzt - würde ihr von Veltheim nachfolgen.

Es gelang Hermine Körner wirklich, mit ihren letzten Aufführungen - vor allem ihrer Inszenierung von Shaws "Saint Joan" (Titelrolle: Elsa Tiedemann) und ihrem Auftreten als "Madame Sans-Gêne" - finanziellen und künstlerischen Erfolg zu erzielen. Nach der fünfzigsten Vorstellung von Hanns Gerhards Einstudierung der Sardou-Komödie verabschiedete sich die Körner von ihrem Publikum mit dem Bekenntnis, sie habe in den sechs Jahren ihrer Münchener Tätigkeit "alle Kinderkrankheiten einer Theaterleiterin durchgemacht" und gehe daher "zwar schweren Herzens, aber mit reichen Erfahrungen" nach Dresden.(456)

Der aus dieser Äußerung sprechende Optimismus fand jedoch - wie sich nur allzu bald erweisen sollte - keine Bestätigung. Obwohl die ersten Neueinstudierungen des "Alberttheaters" unter der neuen Direktion - die sich mit Hermine Körners Inszenierung von Klabunds "Kreidekreis" einführte (Premiere: 15.9.25) - durchaus die Zustimmung einer meist wohlwollend reagierenden Kritik fanden, sprach Hermine Körner schon nach wenigen Monaten den Wunsch aus, mit Abschluß der Spielzeit 1925/26 ihren Vertrag zu lösen.(457) Die Vermutung liegt nahe - und sie wird durch Aussagen ihrer Ensemblemitglieder Anneliese Würtz, Paul Verhoeven und Siegfried Nürnberger gestützt -, daß Unstimmigkeiten zwischen Hermine Körner und dem geschäftlichen Leiter Kropf entscheidend zum schnellen Ende der Körner-Direktion beitrugen. Hinzu kam wohl die ungünstige Lage des Theaters in der Dresdener Neustadt, der ehemaligen Schauspielbühne des Hoftheaters, das - Nürnberger zufolge - vorwiegend von einem Publikum frequentiert wurde, dem Hermine Körners Spielplan (458) zu anspruchsvoll erschien. Nur ein "derbes Volkstheater" habe an dieser Stätte reüssieren können, "so aber gingen die Geschäfte schlecht, und nur wenn die Körner spielte, war das Haus gut besucht."(459)

Nach ihrem Fortgang vom "Alberttheater" blieb die Körner jedoch dem Dresdener Theaterleben erhalten, da sie sich für die Spielzeit 26/27 an die gerade gegründete "Komödie" band. Arno Großmann, der Prinzipal dieser bald als Pflegestätte guten Boulevardtheaters renommierten Bühne, gab schriftlich folgende Auskunft:

> "Als ich ankündigte, daß ich für die Volksbühne ein neues Haus, die 'Komödie' am Hauptbahnhof bauen und im Herbst 1926 eröffnen würde, ließ sie mich wissen, daß sie gern dabei sein würde. Ich schloß also mit ihr einen Vertrag, der sie als Schauspielerin an meine neue Bühne verpflichtete und ihr ein Mitspracherecht in der künstlerischen Leitung gab."(460)

Sie spielte während der folgenden Monate in fünf Inszenierungen der "Komödie" Hauptrollen (461), ohne selber Regie zu führen. Nach Auffassung Großmanns fühlte sich Hermine Körner "etwas im Schatten" berühmter gastierender Berliner Kollegen (Bergner, Thimig, Bassermann, Moissi) stehen.

Der Schriftsteller Hugo Wolfgang Philipp, Anfang der zwanziger Jahre Oberspielleiter am "Alberttheater", schilderte in einem Brief (462) die Umstände, die zu Hermine Körners Rückkehr an das "Alberttheater" führten. Er habe sich im Sommer 1927 bereit erklärt, die Leitung des Theaters zu übernehmen (463) und auch den Pachtvertrag bereits abgeschlossen. "Hier nun griff Direktor Kropf als Vertreter der AG ein; er überredete mich unter dem Hinweis auf die Zugkraft von Frau Körner, mich ihrer Mitarbeit durch Aufnahme in die Direktion zu versichern." Frau Körner sei in dieser Partnerschaft lediglich "nominell Mitdirektorin" gewesen, er - Philipp - habe sie zwar in allen Fragen zu Rate gezogen, aber: "Verantwortlich und bestimmend war nur ich, die literarischen Entscheidungen lagen bei mir." Es ist also zu konstatieren, daß - ähnlich wie im Falle ihrer kurzen Tätigkeit an Großmanns "Komödie" - die prominente Schauspielerin nur aus Prestigegründen offiziell zur Prinzipalin deklariert wurde, "ihre Funktion als Direktionsmitglied nur auf dem Papier bestand". (464) Für die Presse wie auch für die gesamte theaterverbundene Öffentlichkeit allerdings galt die Körner als die leitende Persönlichkeit des "Alberttheaters", die man letztlich auch als die für künstlerische oder merkantile Fehlschläge Verantwortliche ansah.

Da in Dresden die Einwände gegen die Spielplan- und Ensemblepolitik Hermine Körners wesentlich gemäßigter als zuvor in München ausfielen und ihre Leistungen als Spielleiterin und Darstellerin (Repertoire: Anm. 465) für Presse wie Publikum die unbestrittenen Höhepunkte der Spielzeit waren, dürfte die wenig harmonisch verlaufene Zusammenarbeit mit Philipp und Kropf ausschlaggebend für Hermine Körners wiederum nur kurzfristiges Wirken am "Alberttheater" gewesen sein. Philipp wie auch die Schauspieler Paul Verhoeven und Heinz Leo Fischer ließen durchblicken, daß ein schwerer Konflikt zwischen den beiden Direktionspart-

nern - von dem auch einige Zeitungen schon Notiz nahmen - zum Ausscheiden Frau Körners geführt habe.(466)

Die Einstudierung der "Dreigroschenoper" (Premiere: 16.1.29), die sie unmittelbar vor der Hauptprobe von dem erkrankten Hugo Wolfgang Philipp übernahm und - Dresdener Rezensionen zufolge - dem Vorbild der Berliner Uraufführung im starken Maße nachgestaltete, wurde die letzte 'künstlerische Tat' Hermine Körners als Direktorin des "Alberttheaters".

Es bleibt die Frage zu untersuchen, ob - wie es Hermine Körner selber sah - nur die "Verhältnisse und schwierigsten Umstände"(467) gegen einen vollen Erfolg ihrer Direktionszeit sprachen oder ob nicht doch nachträglich den vielen Kritikern recht gegeben werden muß, die ihr mangelnde Qualifikation für das Amt einer Theaterleitung vorwarfen.

Die Theaterleitung im Spiegel der Kritik

Noch als Siebzigjährige bekannte Hermine Körner in einem Brief an Freunde: "Die Selbständigkeit und die damit verbundene Verantwortung ist mein eigentliches Element."(468) Es kam nach dem zweiten Weltkrieg jedoch nicht mehr zur Verwirklichung ihres Wunsches, erneut ein Theater zu leiten. Aber noch wenige Monate vor ihrem Tod plante sie, die risikolose Sicherheit ihres Engagements am Berliner "Schiller-Theater" aufzugeben und mit einem eigenen Ensemble Gastspielreisen zu unternehmen. An Mattias Braun, der ihr - wie ausgeführt wurde - für diese Tournee eine Komödie verfassen sollte, schrieb sie: "Wir sind dann frei in der Gestaltung des Ganzen, nur uns selbst verantwortlich und dem Publikum natürlich - keine Plagen mit Theaterleitern, die immer so viel Stoizismus erfordern."(469)

Ihre Abneigung gegen das - wie sie fand - "bürokratische, selbstzufriedene" subventionierte Theater, bei dem "soziale Stabilität und Bühnenehrgeiz" sich oft im Wege seien, ist aus mehreren Äußerungen deutlich herauszulesen.(470) Mattias Braun vermutet in Hermine Körners Streben, eine Privatbühne zu führen, eine Reaktion auf die in "kommerziellen und ideellen Abhängigkeiten" existierenden Theaterinstitute nach Max Reinhardts Berliner Vorbild. Er sieht in Hermine Körners Vorhaben die "edlere Intention" und kommt zu dem Schluß:

> "Die Versuche der Körner, eigene Theater und Spieltruppen zu halten, sind nichts anderes als Versuche, das Theater seinen besseren Möglichkeiten zuzuführen, indem sie es ihrem eigenen unbestechlichen Verantwortungsbewußtsein unterstellt."(471)

Zweifellos hat Hermine Körner ihre Direktionszeit mit hohem Idealismus begonnen; als eine 'zweite Neuberin' in die deutsche Theatergeschichte

einzugehen, dürfte die Zielsetzung ihrer Laufbahn gewesen sein. Vor der Eröffnung des "Münchener Schauspielhauses" hatte sie die Verpflichtung führender Berliner Darsteller wie Werner Krauß und Paul Bildt sowie die Durchführung eines "programmatischen modernen Spielplans"(472) versprochen. Von den meisten Zeitungen wurde diese Ankündigung mit der Hoffnung begrüßt, das Theater möge hiermit wieder an die unter der Direktion Stollberg-Schmederer begründete, zuletzt aber stark vernachlässigte, Tradition anknüpfen, Aufführungsstätte wesentlicher zeitgenössischer Dramatik zu sein, und einen entschiedenen Kontrapunkt zu der wenig profilierten, konventionellen Repertoiregestaltung des Nationaltheaters setzen.

Zunächst schien die neue Direktion die in sie gesetzten hohen Erwartungen auch nicht enttäuscht zu haben, wobei die von Anbeginn oppositionelle Haltung der nationalistischen Presse als Ausnahme zu werten ist. Die erste Spielzeit brachte dem "Schauspielhaus" über Münchens Grenzen hinaus Anerkennung durch Uraufführungen ("Verbannte" von James Joyce, Regie: E. von Busse - "Die Trösterin" von Bruno Frank, Regie: Lion Feuchtwanger mit Else Heims als Gast - "Das Gelübde" von Lautensack, Regie: Nebelthau, Hauptrollen: Körner und Dieterle) und Erstaufführungen wie vor allem Kaisers "Gas" (Regie: Rudolf Hoch, mit Dieterle) und Wedekinds "Die Büchse der Pandora" (mit Tilly Wedekind als Lulu). Selbst den Werken häufig ablehnend gegenüberstehende Rezensionen registrierten lobend die sorgfältige Arbeit der Regie und den Mut zu einem unpopulären Spielplan. Die von Hermine Körner inszenierten Stücke des klassischen Repertoires ("Kabale und Liebe", "Der Kaufmann von Venedig" und "Herodes und Mariamne") - mit ihr selber und den jungen Darstellern Lothar Müthel, Wilhelm Dieterle und Alexander Granach in den Hauptrollen - trugen dazu bei, daß die Eröffnungsspielzeit der Direktion Körner-Nebelthau durchaus in künstlerischer Hinsicht befriedigend genannt werden konnte.

Ein Blick auf den Spielplan (s. Anm. 442) läßt jedoch erkennen, daß Hermine Körners Einsatz für literarisch gewichtige, wenn auch in München weithin unerwünschte moderne Autoren im Verlaufe der folgenden Jahre erheblich nachließ. Dem ihr von dem Münchener Theaterhistoriker W. Petzet 1951 gespendeten Lob, eine "mutige Streiterin für einen lebendigen, modernen Spielplan mit wichtigen Uraufführungen"(473) gewesen zu sein, kann nur sehr bedingt zugestimmt werden. Carl Zuckmayer nannte in einem Brief an den Verfasser die Körner zwar "persönlich allem Neuen, Kühnen und Eigenartigen aufgeschlossen", fügte jedoch auch hinzu:

> "Als Theaterleiterin lag ihr weniger Erneuerung oder Experimentieren am Herzen. Ihr Spielplan war im Großen und Ganzen konventionell, wobei Autoren wie Wedekind und Strindberg, die man im Schauspielhaus immer gepflegt hatte, natürlich damals noch eine literarische Moderne vertraten."(474)

Hermine Körner versuchte wiederholt, durch Ur- oder Erstaufführungen zeitgenössischer Dramatik auf sich und ihr Theater aufmerksam zu machen,

bei deren Auswahl sie - oder ihre Dramaturgen - in den meisten Fällen keine glückliche Hand bewiesen. Es ist dabei auffallend, daß die Werke der wesentlichen und typischen Vertreter des expressionistischen Dramas wie Goering, Unruh, Hasenclever, Bronnen, Jahnn, Sorge, Kornfeld und Toller unter Hermine Körners Direktion nicht zur Aufführung kamen. Bei dieser Nichtberücksichtigung mag die Kenntnis des lokalen Publikumsgeschmacks gewiß eine Rolle gespielt haben. Trotz einiger Uraufführungen des jungen Brecht an Falckenbergs "Kammerspielen" und an dem unter Karl Zeiß' Leitung vorübergehend fortschrittlicher orientierten Nationaltheater und ungeachtet des einst von Dresden ausgegangenen Siegeszugs des expressionistischen Theaters konnten die Bühnen in der bayerischen und sächsischen Metropole nicht sehr experimentierfreudig genannt werden. Sie waren wohl auch gezwungen, bei ihrer Spielplangestaltung recht vorsichtig zu operieren, da das dortige Publikum eindeutig einem kulinarischen Schauspielertheater zuneigte und auch die Mehrheit der Rezensenten der theatralisch-aktuellen Bewegung eher zurückhaltend gegenüberstand.(475) Der geringe Publikumserfolg der bemerkenswerten Inszenierungen von "Gas" und "Das Gelübde" in München - und nicht minder das verständnislose Desinteresse der Dresdener Theaterbesucher bei der Erstaufführung von Barlachs Schauspiel "Der arme Vetter" (Dezember 1925, Regie: A. Noller) - wird die Skepsis der Direktion Körner der Aufführung 'avantgardistischer' Stücke gegenüber noch wesentlich verstärkt haben.

Die am "Schauspielhaus" und "Alberttheater" kreierten dramatischen Erzeugnisse zeitgenössischer - meist deutscher - Autoren hatten mit den Werken der ihrer Generation zugehörenden Verfechter des expressionistischen Dramas hinsichtlich ihrer Form und Thematik nur wenig gemeinsam. Sie waren nach traditioneller dramaturgischer Technik konstruiert und offerierten - zumeist im geschichtlichen Milieu spielend - eine Handlung konventionell-unterhaltenden Charakters. Nur wenige unter ihnen besaßen offenbar einigen literarischen Wert; mit keinem dieser Stücke vermochten Hermine Körners Bühnen einen bedeutenden künstlerischen Erfolg zu erzielen.

Hermine Körners Bevorzugung des altgewohnten Aktestücks mit seinen großen repräsentativen Hauptrollen war bezeichnend für ihre Überzeugung vom erstrebenswerten, den Zuschauer mitreißenden Theater (s. auch S. 47). Die Werke, die man recht unpräzise der expressionistischen Theaterrichtung gemeinhin zuzurechnen pflegt, konnten mit ihrem für den Schauspieler gebotenen Verzicht auf individuelle Ausdeutung der Figur und ihrer Sprachverknappung Hermine Körners Forderungen nach dem Theater der großen Rollen und spannungserfüllten Situationen ebensowenig genügen wie das darauf folgende politische Zeitstück, in dem die Parole den Menschen als dominierendes Handlungsmoment ablöste. So begrüßte sie ein Protagonistenstück wie Bruckners "Elisabeth von England" als Beispiel für eine neue Bühnendichtung, die "die nach Strindberg zu beobachtende Stagnation im dramatischen Schaffen" überwunden habe.(476) Hermine Körner neigte viel zu sehr Max Reinhardts Ideal vom sinnenhaft-

komödiantischen Theater zu, als daß sie trotz ihrer häufig bekundeten Vorliebe für moderne Schauspiele dem Motto im deutschen Theaterleben der zwanziger Jahre - "Los von Berlin, los von Reinhardt!"(477) - aus innerer Überzeugung hätte folgen können.

Ihre Klassiker-Inszenierungen jener Zeit legten ein unübersehbares Zeugnis für ihre ungebrochene Bindung an Reinhardts szenische Realisierungsform ab. Daß sie die wenigen - wenn auch nur im weiteren Sinne - expressionistisch gestimmten Stücke im Repertoire ihrer Bühnen der Regie anderer Spielleiter überließ und selber komödiantisch reichere Werke, die ihre Bühnenwirksamkeit bereits in ihren Berliner Premieren bewiesen hatten, wie Schnitzlers "Reigen", Shaws "Heilige Johanna" und Klabunds "Kreidekreis" inszenierte, sprach deutlich für ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Bühnenliteratur.

Einen stilbildenden Einfluß auf die Spielweise der Körner hatte das Theater der zwanziger Jahre in keiner Weise. Als sie 1924 in München die Sängerin Rita Marchetti in Sternheims "Nebbich" (Hauptrolle: Heinz Rühmann) darstellte, lieferte sie eine amüsante Studie einer exaltierten Diva, ohne jedoch in Hochs Inszenierung, die auf einen hier nicht angebrachten Lustspielton festgelegt war, zu Sternheims Sprachduktus zu finden. Der Kritiker Schöpf urteilte, sie habe die Marchetti gesprochen "wie sie alle ihre Damen der Halbwelt spricht".(478)

Auch ohne genaue Kenntnis der tatsächlichen Begebenheiten, die sich in jenen Jahren 'hinter den Kulissen' des "Schauspielhauses" und des "Alberttheaters" abspielten, ist jedenfalls nur zu offensichtlich, daß Hermine Körners Überzeugung, unabhängig und fern vom gerissenen kommerziellen Kalkül ein Theater leiten zu können, sich recht schnell als eine Utopie erweisen sollte, und sie gründlich mit den unerfreulichen Begleiterscheinungen einer Prinzipalschaft konfrontiert wurde. So ist die im Verlaufe ihrer Tätigkeit in München zunehmende Neigung, allein oder - was seltener der Fall war - mit einigen Ensemblemitgliedern Tourneen durchzuführen, nicht nur als Versuch zu werten, die drückende Schuldenlast an ihrer Bühne durch hohe Gagenforderungen bei ihren Gastspielen abzutragen, sondern wohl nicht zuletzt auch als eine Flucht vor dem immer unerfreulicher werdenden Münchener Theateralltag zu sehen. Nach der 25. Aufführung von "Herodes und Mariamne" (Oktober 1921), die nicht nur den Abstand zwischen der Hauptdarstellerin Hermine Körner und ihrer Umgebung, sondern auch den erheblichen Niveauverlust einer ursprünglich guten Inszenierung kraß enthüllte, schrieb Hermann Sinsheimer, auf Frau Körners bevorstehende Gastspieltournee eingehend:

> "Sie ist die Leiterin und beste Darstellerin des Schauspielhauses. Es wird also monatelang seiner in jedem Sinne wichtigsten Kraft beraubt sein. Das Ensemble ist nicht nur bunt zusammengewürfelt, sondern auch lückenhaft. Frau Körner hinterläßt nun in den wichtigsten Monaten der Saison zu den übrigen eine neue besonders fühlbare Lücke. Sie ent-

> zieht sich ihrem eigenen Theater, ohne eine Persönlichkeit zurückzulassen, die sie ersetzen könnte. So muß ein Theater und ein Ensemble vollends in Mißkredit kommen. So muß das Vertrauen in den Kunstwillen und in den programmatischen Ernst des Theaters schwinden." (479)

Zwei Jahre später - Hermine Körner war nunmehr nach Ansicht der Kritik in München nur noch ein sporadisch in Erscheinung tretender Gast-Star geworden - klagte Sinsheimer, sie habe für München inzwischen "fast jede Bedeutung verloren", das "Schauspielhaus" sei ein "Theater für alle und alles geworden", dem der "Einfluß einer Persönlichkeit" fehle. (480)

Indem Hermine Körner ihre Bühnen - wie es ihre Kritiker formulierten - häufig im Stich ließ, schadete sie deren Ansehen entscheidend, denn die Qualität der Aufführungen war zu offenkundig vom Mitwirken der Direktorin - auch als Regisseurin - abhängig, als daß das sofort nachlassende Interesse des Publikums an den Darbietungen des "Schauspielhauses" oder des "Alberttheaters" in den Wochen der Abwesenheit der Körner unverständlich gewesen wäre. Wenn Hermann Sinsheimer im Rückblick auf das Münchener Theaterleben der zwanziger Jahre feststellte, "glänzende Aufführungen" und "völlig mißglückte" hätten "unter dem Regiment" Hermine Körners einander abgewechselt (481), so war dieses häufig in den Rezensionen vermerkte schwankende Niveau die unvermeidliche Konsequenz einer Theaterform, die in einem zu starken Maße auf das Format einer überragenden Künstlerpersönlichkeit zugeschnitten war. Die von Hermine Körner geprägten Klassiker-Aufführungen wie auch die in jenen Jahren in ihrem Repertoire dominierenden Stücke lustspielhaft-unterhaltenden oder melodramatisch-effektvollen Genres dokumentierten stets aufs Neue die einsame Sonderstellung der Prinzipalin als Darstellerin und Spielleiterin.

Zu den größten Fehlschlägen der Körner-Bühnen zählten die gänzlich mißlungenen Einstudierungen der Werke Shakespeares und Schillers und die stilunsicheren Aufführungen von Schauspielen Ibsens, Strindbergs, Wedekinds und Sternheims. Sie offenbarten überdeutlich den Mangel an guten Regisseuren, die sich in München wie auch später in Dresden vorwiegend aus dem Kreis der Darsteller rekrutierten, und die zumindest für das klassische Drama unzureichenden Qualitäten der meisten Mitwirkenden. Nach Nebelthaus Inszenierung des "Wintermärchens" stellte Sinsheimer fest:

> "Auch Theaterpolitik ist die Kunst des Möglichen. Schon die Aufführung des 'Tell' ging weit über die Kraft des Schauspielhauses hinaus. Die des 'Wintermärchens' aber wirkte darum noch ärgerlicher, weil in ihr durch Fehlbesetzungen und durch den Mangel an Gestaltungswillen des Regisseurs die schwachen Kräfte vollends geschwächt erschienen."(482)

Auch unbeirrt mit Hermine Körners Theaterführung sympathisierende Rezensenten (Hanns Braun, Hermann Esswein, Friedrich Kummer und Max Adler) rieten wiederholt, durch eine strikte Spezialisierung des Spielplans auf den Sektor des 'gehobenen Unterhaltungstheaters', das den Fähigkeiten des Ensembles entgegenkomme, der übermächtigen Konkurrenz der städtischen Schauspielhäuser aus dem Wege zu gehen.

Weshalb die Körner diesem wohlfundierten Hinweis nicht Rechnung trug, wird wie so viele anfechtbare Praktiken in ihrer Direktionszeit treffend durch Sinsheimers Ausspruch motiviert: "Sie hatte noch viel zu viel Lust am Spiel, in jedem Sinn, um eine gute Direktorin zu sein."(483)

Es ist kaum zu bestreiten, daß im Falle Hermine Körners die Eitelkeit und der komödiantische Ehrgeiz der erfolggewohnten berühmten Schauspielerin oft im Widerstreit mit den ethischen Prinzipien einer uneigennützigen, konstruktiven Theaterleitung standen. Als den "empfindlichsten Mangel des Körnerschen Regimes" bezeichnete der Kritiker Hanns Braun "das Fehlen überdurchschnittlicher weiblicher Solokräfte".(484) Er machte hierfür allerdings im Gegensatz zu einigen Kollegen - und auch mehrerer der befragten Damen aus Hermine Körners ehemaligem Ensemble (485) - nicht eine bewußte Taktik der ernsthafte Konkurrenz im eigenen Hause scheuenden Direktorin, sondern das auch "Darstellerinnen von Rang abschreckende außerordentliche Format" der Körner verantwortlich. Die führenden Schauspielerinnen an ihren Theatern (Elsa Tiedemann, Karla Holm, Elisabeth Huch, Anneliese Würtz und Olga Fuchs) überragten nicht tüchtiges Mittelmaß und kamen als 'gefährliche Rivalinnen' für Hermine Körner nicht in Betracht. Namhafte Künstlerinnen wie Else Heims, Tilly Wedekind, Maria Koppenhöfer und Lina Lossen gastierten ebenso wie ihre prominenten männlichen Kollegen Wegener, Steinrück, Klöpfer und Bassermann nur in wenigen Inszenierungen am "Schauspielhaus" oder "Alberttheater".

Die Vorwürfe gegen die Ensemble- und Spielplanpolitik der Direktorin Körner gipfelten in der Beschuldigung, für sie sei ihr Theater nur insoweit von Bedeutung, als es ihr Gelegenheit biete, sich in möglichst vielen glanzvollen Rollen zu präsentieren. Man monierte diesen 'Starkult', auf Kosten eines homogenen Gesamteindrucks als unbestrittener Mittelpunkt brillieren zu wollen, und behauptete nicht selten - nicht ganz zu Unrecht, wie noch näher ausgeführt wird -, sie unterstütze durch ihre Regiekonzeption noch die selbstverständliche Dominanz ihrer Bühnenwirkung. Den Verfechtern dieser Anklagen, die in Hermine Körner eine verantwortungslose, nur an eigenen Inszenierungen interessierte 'Primadonna' sahen, deren Untugenden sie für das Amt einer Theaterführung disqualifizierten, standen jedoch auch einige Kritiker und vor allem Ensemblemitglieder gegenüber, die beteuerten, Frau Körner sei künstlerisch und menschlich ein Vorbild gewesen, sie habe versucht, der Verwahrlosung der Repertoireaufführungen entgegenzuwirken und sich auch um Einstudierungen gekümmert, an denen sie persönlich nicht beteiligt war.

So erinnerte sich Heinz Leo Fischer an ihr Eingreifen in die Proben zu dem Kriminalstück "Der Hexer" (von Edgar Wallace), als sie mit der Auffassung des Regisseurs Otto Bernstein von der Darstellung der männlichen Hauptrolle nicht einverstanden gewesen sei, schließlich bis in die Nacht hinein mit einem Teil des Ensembles geprobt und das Stück völlig uminszeniert habe.(486)

Zu einer derartigen Einflußnahme auf Einzelheiten des Theateralltags kann es aber infolge der intensiven Gastiertätigkeit der Körner nur gelegentlich gekommen sein; eine kontinuierliche Arbeit an einer günstigen Entwicklung des ihr anvertrauten Theaters ist nur während der beiden ersten Jahre ihrer Münchener Direktion zu vermuten. (Im Hinblick auf die nicht weitreichenden direktorialen Befugnisse für die Jahre 1927-28 muß diese zweite Dresdener Prinzipalschaft allerdings bei einer kritischen Untersuchung ausgeklammert bleiben.)

Münchener wie auch später Dresdener Zeitungen beklagten mehrfach eine gespannte Atmosphäre innerhalb des Ensembles Hermine Körners, die auch als eine Fortsetzung der Differenzen zwischen den Direktionspartnern angesehen werden muß. Diese Komplikationen resultierten in erster Linie aus dem Umstand, daß Hermine Körner bei der Übernahme des "Schauspielhauses" mehrere meist junge und entwicklungsfähige Darsteller verpflichtete - von denen einige ihr dann nach Dresden folgten (487) -, diese nach Ansicht verschiedener Kritiker zum Nachteil altbewährter und von der vorigen Direktion übernommener Künstler entschieden bevorzugt und so die Bildung zweier Parteien - auf der einen Seite die ihre Prinzipalin verehrenden neuen Akteure, ihnen gegenüber die mit den Direktoren Veltheim bzw. Kropf sympathisierenden 'Alteingesessenen' - ausgelöst habe. Diese internen 'Machtkämpfe' wurden durch Aussagen der befragten Künstler bestätigt. Zwei später berühmt gewordene Angehörige des Münchener Ensembles schilderten in ihren Erinnerungsbüchern Begebenheiten, die für das gespannte Verhältnis innerhalb des künstlerischen Personals wie auch für die eindeutige Parteinahme der Körner für die Interessen der jüngeren Generation Zeugnis ablegen.

Alexander Granach berichtet, wie sie ihm - dem noch unbekannten, jungen Schauspieler - gegen den Widerstand ihres damaligen Mitdirektors Nebelthau und einiger rivalisierender Charakterdarsteller, die noch aus Stollbergs Truppe stammten, die Rollen des Wurm und des Shylock in ihren Inszenierungen zuwies.(488) Carl Zuckmayer, der Ende 1923 für einige Monate am "Schauspielhaus" auf Veranlassung der Direktorin als 'Zweiter Dramaturg' arbeitete - er nannte dieses Engagement "eine reine Unterstützungsaktion" - konnte nicht, wie Hermine Körner geplant hatte, seinen Schwank "Der Eunuch" (nach Terenz) als Uraufführung inszenieren, da sich einige ältere Künstler nach Empfang der Rollenbücher weigerten, "derartiges in den Mund zu nehmen". Zuckmayer erinnerte sich: "Nur die großartige Hermine war nach wie vor dafür, aber sie konnte es ihren Darstellern nicht aufzwingen."(489)

Zum Zeitpunkt der Zugehörigkeit Zuckmayers zum "Schauspielhaus" hatten bis auf Adolf Wohlbrück, der in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre in München und auf vielen Gastspielreisen vorwiegend in der Salonkomödie und im Konversationsstück der bevorzugte Partner der Körner wurde, die talentiertesten der zumeist auf Hermine Körners Initiative engagierten - wenn auch nicht, wie häufig behauptet wurde, von ihr entdeckten und ausgebildeten (490) - Darsteller München längst verlassen und an Berlins ersten Bühnen sich bereits durchgesetzt. Daß Müthel, Dieterle, Riewe, dazu noch Georg August Koch und Karl Günther nach der ersten Spielzeit (1919/20) aus dem Ensemble ausschieden - Granach folgte ihnen 1922 -, trug wesentlich zu dem schnellen Absinken zur vielzitierten 'provinziellen Mittelmäßigkeit' bei, die am "Schauspielhaus" von nun an vorherrschte und durch eine oft versagende Besetzungspolitik sowie lieblose Einstudierungen noch unterstrichen wurde.

Die Attacken auf Hermine Körners Theaterführung galten vornehmlich ihrer Spielplangestaltung, die in der Tat keine feste Konzeption verriet. Bei der Beurteilung dieses sicherlich allzu buntgemischten Repertoires, in dem schließlich banales Amüsiertheater überwog, darf gerechterweise aber nicht übersehen werden, daß die Theaterdirektoren der Weimarer Republik mit einer wesentlich veränderten Struktur ihres Zuschauerkreises zu rechnen hatten. In der Einleitung seiner Dokumentation "Theater für die Republik" äußerte sich hierzu Günther Rühle:

> "Das angestammte Publikum der Theater wird damals durch vielerlei Vorgänge zerstört: durch die Inflation, die den Bildungsbürger verarmt und die Inflationsgewinnler in die Theater treibt, die sich ihrerseits (selbst das 'Deutsche Theater' spielt 'Alt-Heidelberg' mit Werner Krauß) das Geldpublikum mit Trivialitäten, Reißern und Zoten anlocken."(491)

Nicht subventionierte Privattheater wie das "Schauspielhaus" und das "Alberttheater" waren im verstärkten Maße bei ihrer Spielplangestaltung vom nicht gerade subtilen Geschmack des nun dominierenden Zuschauers abhängig.

Prinzipale wie Otto Falckenberg in München ("Kammerspiele") und Arthur Hellmer in Frankfurt ("Neues Theater") bewiesen jedoch, daß man auch unter jenen äußerst ungünstigen Bedingungen einer im Verhältnis starker Abhängigkeit existierenden Bühne ein künstlerisches Profil geben konnte. Um aber wie diese beiden Ausnahmeerscheinungen unter den Privatdirektoren sich in den Krisenjahren nach dem Weltkrieg behaupten zu können, hätte Hermine Körner mit einer ungleich größeren Hingabe sich ihrer Aufgabe, auch unter gelegentlicher Zurückstellung persönlicher künstlerischer Ambitionen, widmen müssen. Auch ohne in den Tenor der Münchener Presse einzustimmen, die nach Hermine Körners Fortgang die wenig glückliche Entwicklung ihrer Bühne selbst unter Berücksichtigung der wirtschaftlichen und politischen Zeitumstände fast ausschließlich ihr zuschrieb, sind die

Zweifel an der Eignung der Künstlerin für die schwierige Aufgabe einer Theaterleitung nicht zu unterdrücken. Man wird O.F. Schöpfs Worten nachträglich zustimmen müssen: "Was zunächst bei Antritt eines so verantwortungsvollen Amtes in einer so schweren Zeit als Mut bewundert wurde", sei - so meinte der Kritiker in seinem Resümee der Direktionsleistung der Körner - "nichts anderes als Unkenntnis der Gefahr" gewesen.(492)

Aussagen der mit Hermine Körner zeitweilig zusammenarbeitenden Direktoren Hugo Wolfgang Philipp, Arno Großmann und Hans Merck decken sich mit Äußerungen damaliger Ensemblemitglieder in dem Punkte, daß es Frau Körner nicht - wie etwa Gustaf Gründgens - gegeben war, künstlerische und administrative Fähigkeiten zu vereinen. Merck - für kurze Zeit ihr Mitdirektor am "Schauspielhaus" - äußerte nach ihrem Tod: "Hermine dachte nur ans Künstlerische und kaum an das Geld."(493) Ihre Abneigung, sich mit verwaltungstechnischen Problemen des nüchternen Theateralltags zu befassen, die sie in der Regel der Obhut ihrer Mitarbeiter überließ, sowie eine für sie stets charakteristische allzu große Unbedenklichkeit Geldangelegenheiten gegenüber (494) - trotz ihrer hohen Gagen war sie häufig verschuldet - trugen sicher nicht wenig dazu bei, daß die von ihr geleiteten Bühnen mehrfach vor dem Bankrott standen und sie sich der Forderungen der Theatereigentümer erwehren mußte. Hermine Körners zumindest partieller Mißerfolg als Theaterleiterin läßt sich durchaus aus der Kenntnis ihrer Persönlichkeit erklären. Strahlte sie als Schauspielerin und Regisseurin unbedingte Autorität aus, so fehlten ihr - wie immer wieder die Aussagen ihrer Kollegen lauteten - trotz aller imponierenden Selbstsicherheit der gefeierten großen Diva, die oft als Arroganz ausgelegt wurde, doch im weiten Maße innere Ausgeglichenheit - die sich wohl erst in ihren letzten Lebensjahren einstellte -, vor allem aber die Fähigkeit der realistischen Einschätzung ihrer Umgebung und eigener Grenzen. Heinz Leo Fischer betonte:

> "So klarblickend sie als Künstlerin war - so sehr lebte sie als Mensch im Wolkenkuckucksheim. Sie hatte stets, selbst im Alter noch, Ideen, die sich kaum verwirklichen ließen. Zudem war sie in den zwanziger Jahren immer von einem Kreis von Verehrern umgeben, die sie kritiklos umschmeichelten und häufig auch ausnutzten."(495)

Man darf annehmen, daß das Fazit ihrer Direktionszeit bedeutend günstiger ausgefallen wäre, wenn sie (wie einst Louise Dumont) in der glücklichen Lage gewesen wäre, einen ihre hochfliegenden künstlerischen Ideale klug steuernden und ihrer merkantilen Untüchtigkeit vernünftig entgegenwirkenden Kompagnon zur Seite gehabt zu haben. Hermann Sinsheimer schrieb nach ihrem Rücktritt: "Sie war eine Direktorin, die einen Dirigenten brauchte. Und den hat sie nicht gefunden und wohl nicht finden wollen."(496)

Gewiß sind Hugo von Hofmannsthals anerkennende Worte zur Münchener Direktion "was Hermine Körner brachte, möchte ich einen Versuch nennen, der bedeutend genug war, um sich in wirtschaftlich sicheren Zeiten bestätigt zu sehen"(497) nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Aber neben der Ungunst der aktuellen Begleitumstände sprachen - wie dargelegt wurde - noch andere gewichtige Gründe, die nicht zuletzt in der Persönlichkeit Hermine Körners zu suchen waren, gegen einen nachhaltigen Erfolg ihrer Theaterleitung.

II. Die Regisseurin

Der Einfluß Max Reinhardts

Die Regietätigkeit Hermine Körners, deren Schwerpunkte in den Jahren ihrer Direktionszeit in München und Dresden lagen (498), kann nur in Relation zu dem von ihr bewunderten Vorbild Max Reinhardt gesehen werden. (499) Reinhardt war der erste bedeutende schöpferische Regisseur, unter dessen Leitung Hermine Körner spielte, und er sollte in ihrer Laufbahn als Schauspielerin für viele Jahre, bis zu ihrer Verpflichtung an das Berliner Staatstheater, keinen annähernd ebenbürtigen Nachfolger finden.

Wie stark noch nach Jahrzehnten die Wirkung der Regiepersönlichkeit Reinhardts auf Hermine Körner gewesen sein muß, zeigt die Lektüre ihres Regiebuches zu ihrer "Maria Stuart"-Einstudierung von 1951 ("Deutsches Schauspielhaus" Hamburg - in den Hauptrollen Maria Becker und Marianne Hoppe). Die Entsprechungen zum Regiebuch der Reinhardt-Inszenierungen (Berlin 1915 und 1918) sind unübersehbar und reichen von gleichbleibender Konzeption der beiden Hauptrollen bis zu ähnlich lautenden Details der Anweisungen, wie zwei signifikante Beispiele aus dem zweiten Aufzug dokumentieren: Während des Gespräches mit ihren Lords (Maria Stuart - II,4) kommt Elisabeth in der Regiebuch-Fassung Reinhardts "langsam nach vorn, die Lords folgen"(500); bei demselben Stichwort ("Ihr habt den großen Weg gemacht") haben sich auch nach dem Textbuch der Körner-Einstudierung "alle mit der Königin nach vorne in Bewegung" zu setzen.(501) Im folgenden Auftritt, der Szene Elisabeth-Mortimer, ist eine ähnliche Parallele zu beobachten. Bei Reinhardt wie bei Körner muß Elisabeth - Stichwort: "Freilich wär's das Beste" - Mortimer "liebkosend" berühren, indem sie (1951) "ihre Hand auf seine Brust" legt(502), während es im Berliner Buch von 1915 heißt: "Läßt ihre Hand wie unabsichtlich und doch liebkosend von seiner Schulter über seine Brust heruntersinken."(503) Erstaunlicherweise trifft man sogar in Szenen, an denen die Darstellerin der Elisabeth nicht beteiligt ist, auf weitreichende Übereinstimmung. So fällt im letzten Aufzug die nur in Kleinigkeiten voneinander abweichende Entsprechung der von beiden Spielleitern gestrichenen Textpassagen in den Abschiedsszenen der Maria auf. Obwohl diese Striche nicht unbeträchtlich scheinen, wurde gerade dieses Bild von der Hamburger Kritik als "überspielt" und allzu langatmig abgelehnt.(504) Der Kritiker Rücke monierte als symptomatisch für die "antiquierte Getragenheit" dieses Inszenierungsstils die "unerbittlich breit ausgespielte Abschiedsszene mit ihrer kaum noch erträglichen Rührseligkeit". (505)

Die Grundhaltung der vorliegenden Pressestimmen ist einhellig: Diese ausführlich und feierlich angelegte Inszenierung entspricht nicht mehr

dem aktuellen Empfinden von einer überzeugenden Klassiker-Aufführung. Rücke formulierte diesen Eindruck besonders deutlich:

> "Hermine Körner weitet den äußeren Raum der Dichtung zu überdimensionaler Größe (dementsprechend Heinz-Gerhard Zirchers unendlich tiefe, leere Bühnenräume, die an Fehlings Shakespeare-Inszenierungen in Berlin erinnern), und sie scheut kein Pathos und kein überholtes Mittel, um die Szene 'groß' zu machen."(505)

Aus dem Mißerfolg der Hamburger "Maria Stuart"-Inszenierung ist letzten Endes zu erkennen, daß es der Regisseurin Hermine Körner nicht gelang, ihre Konzeption eines Stückes und deren Übertragung auf die Bühne einem gewandelten Zeitempfinden anzupassen.

Die Regieführung Hermine Körners, das ist unverkennbar, blieb vor allem im klassischen Drama stets dem Theater Max Reinhardts verbunden, selbst wenn sie hin und wieder eine Annäherung an die aus dem expressionistischen Theater erwachsenen Inszenierungsformen der frühen zwanziger Jahre wagte. In jener Zeit galt der Aufführungsstil Reinhardts vielfach als überholt, da die Spielleiter des modernen Theaters - Leopold Jessner an ihrer Spitze - einen dynamischeren und direkteren Stil der Abkürzung - "ein Theater, das das Sinnbild dem Abbild vorzieht" (Drews) (506) - erfolgreich kreiert hatten. Selbst die eher reaktionär urteilende Münchener und Dresdener Theaterkritik vermerkte zu Hermine Körners Inszenierungen von "Kabale und Liebe" (München 1919 und Dresden 1925) und "Maria Stuart" (München 1923) Einwände gegen schleppendes Tempo und getragenes Pathos. Der Kritiker Elchinger sprach seine Abneigung gegen die, wie er fand, falsche Tradition der Schiller-Inszenierung aus, als er nach der Premiere von "Kabale und Liebe" das "Pathos der Moritat"(507) verurteilte; sein Kollege Dachs tadelte, "die tragische Herzenssache" sei "unter der Herrschaft der großen Geste verblaßt".(508) Die Dresdener Rezensenten neigten Jahre später zu ähnlichen Vorbehalten; so erwähnte Max Adler als Manko der Aufführung den "allzu breit ausgesponnenen Abschied der Lady Milford von ihren Domestiken mit seiner lärmenden Rührseligkeit".(509)

Eine unangebrachte Tendenz zur überdeutlichen Ausführlichkeit, zum verschleppten Dialog warf man diesen und auch anderen Klassiker-Einstudierungen der Körner von seiten der Kritik vor, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, in diesen meist als Schwächen angesehenen Charakteristika ihrer Inszenierungsweise den Einfluß Max Reinhardts zu vermuten. Auch er hatte die Eigenart, vor allem die deutschen Klassiker und Shakespeare breit und getragen auszuspielen. Diese Aufführungen - wie seine berühmt gewordene "Don Carlos"-Inszenierung mit Bassermann und Moissi, aber auch "Maria Stuart" und "Macbeth" mit Hermine Körner - wiesen eine in unseren Tagen nicht mehr anzutreffende Länge auf, die gelegentlich auch den Widerspruch der Kritik erregte. Die außerordentliche Spieldauer resultierte nicht zuletzt aus der Vorliebe des Inszenators, auch kleinere und häufig bislang als nebensächlich empfundene Szenen, wie etwa Auftritte

der Randfiguren, liebevoll auszumalen und sehr nuanciert - mit vielen 'pantomimischen Zutaten' - spielen zu lassen. Sie wurden wegen ihres Einfallsreichtums und der perfekten Darstellung häufig bewundert, stießen aber auf Ablehnung, wenn sie in Langatmigkeit ausarteten und die Akzente in einem Stück zu verschieben drohten.(510)

Im Regiebuch (511) zu Hermine Körners "Kaufmann von Venedig"-Einstudierung (Dresden 1927) findet man ein Beispiel für den Fall, wie eine ausgedehnte burleske Einlage eine unangemessene Bedeutung innerhalb einer Aufführung gewinnen kann. Das Regiebuch vermerkt mit ungewöhnlicher Genauigkeit, wie Lanzelot und sein Vater gegeneinanderlaufen, "die Balance verlieren" und "zu Boden gehen", wie der halbblinde alte Gobbo ständig "in die falsche Richtung" spricht und Lanzelot vor Übermut mehrfach einen "Purzelbaum" oder "Kopfstand" demonstriert (II,2).(512) Max Adler nannte die spektakuläre Aufdringlichkeit dieses Grotesk-Komik-Auftrittes eine "langstielige, verschleppte Zirkusnummer".(513)

Immer wieder verzeichnen Hermine Körners Regiebücher ein Pausenzeichen oder verlangen als Spielanweisung ausdrücklich eine "lange Pause". Die Direktiven "große Pause", "ganz breit im Ton", "jedes Wort einzeln - langsam sprechen" fallen vor allem an dramatischen Höhepunkten ins Auge, so in der Abschiedsszene Maria Stuarts von ihren Frauen oder in den Dialogszenen der Mariamne (II,5 und IV,3) (in dem Regiebuch (514) zur Inszenierung von "Herodes und Mariamne" in München 1920). Vermutlich ist dieses Bestreben der Regie, den Text zu gliedern, Schwerpunkte zu setzen, das 'stumme Spiel' hervorzuheben, für den heutigen Geschmack, der Nüchternheit und die Knappheit der Andeutung bevorzugt, zu betont und bedeutungsschwer, wie man ja schon um 1920 als nicht immer überzeugende Reaktion auf Reinhardts Spielweise der reichen Nuancierungskunst Dynamik und Schärfe als die wesentlichen Elemente des modernen Stils postulierte. Über ihre enge Beziehung zu Reinhardts Theaterform hinaus lassen Einzelheiten ihrer Regiebuchführung und sie bestätigende Rezensionen den Schluß zu, daß Hermine Körner als Spielleiterin des klassischen Dramas nicht im ähnlichen Maße eine Fähigkeit auszeichnete, die für die Schauspielerin stets charakteristisch war und diese fast zu einem Fremdkörper im Ensemble des "Deutschen Theaters" werden ließ: Mit großer Konzentrationsenergie und einem unfehlbaren straffenden Tempogefühl einen weitschweifigen Dialog und die diffizilen Szenen des Gefühlsüberschwanges zu beherrschen und niemals das kunstvolle Detail retardierend in den Vordergrund treten zu lassen.

Es könnte nach den vorausgegangenen Ausführungen leicht der Eindruck entstanden sein, Hermine Körner sei nur eine recht mittelmäßige Spielleiterin ohne eigenständige Schöpferkraft im Gefolge des genialen Reinhardt gewesen. Dieser Auffassung waren einige prominente Berliner Kritiker, als die Körner 1918 am "Deutschen Theater" Strindbergs lyrische Phantasie "Der schwarze Handschuh" inszenierte (515), und auch Zuckmayer scheint ihr zuzuneigen, da er schrieb: "Als Regisseurin war sie vor al-

lem Max-Reinhardt-Schülerin und hatte keinen für sie besonders charakteristischen Stil."(516)

Dieses Urteil stützt sich in erster Linie auf Hermine Körners "Maria Stuart"-Inszenierung von 1923, die der Dramatiker während seiner kurzen dramaturgischen Tätigkeit am "Schauspielhaus" in ihrer Entstehung gründlich studieren konnte. Hier war es wohl berechtigt, von einer weitgehend epigonenhaften Ausführung zu sprechen. Im übrigen ist jedoch zu konstatieren, daß Hermine Körner in München und Dresden mehrere Aufführungen von ungewöhnlicher Eindrücklichkeit auf die Bühne gebracht hat, die das Niveau des üblichen Durchschnitts an ihren Theatern nach Aussage ihrer Kritiker weit überragten und durchaus eine 'eigene Handschrift' erkennen ließen. Dieses Lob gilt vor allem ihren Inszenierungen von Lustspielen und Konversationsstücken.(517) Sie wurden wegen ihres Einfallsreichtums, Witzes und Humors, vor allem aber auch des zügig abgewickelten Dialogs sehr gerühmt und waren wochenlang Attraktionen des Spielplans. Hier kamen, im Gegensatz zu manchen Einstudierungen des dramatischen Genres, die Vorzüge der Darstellerin auch in ihrer Regie zum Ausdruck. Aber auch anspruchsvolleren Werken wie Schnitzlers "Reigen" oder Shaws "Heilige Johanna" vermochten die Inszenierungen der Körner nach Meinung der Kritik vollauf gerecht zu werden.(518)

Haltung zum Inszenierungsstil der zwanziger Jahre

Heinz Leo Fischer attestierte Hermine Körner: "Sie bevorzugte als Regisseurin moderne Mittel wie beispielsweise Projektionen und Scheinwerfereffekte und war stets an neuen szenischen Gestaltungsformen interessiert." (519) Bei ihren Versuchen einer Abwendung vom Bühnenstil des impressionistischen Theaters stießen Hermine Körner und ihre Mitarbeiter - in München Ernst Erich Stern und in Dresden Constantin von Mitschke-Collande als Ausstattungsleiter - gelegentlich auf Unverständnis und Ablehnung von seiten der Kritik, die im Falle ihrer "Peer Gynt"-Inszenierung (Dresden - 8.4.1928 - Titelrolle: Fischer) wohl nicht unberechtigt waren. Mitschke-Collande baute für diese Aufführung ein Segment der Erdkugel. Der Kritiker Russo schilderte: "Man sieht vom ersten bis zum letzten Bild einen abgeflachten Hügel, auf dem sich sämtliche Szenen abspielen." Er begrüßte zwar die Abkehr von der üblichen "Veroperung des 'Peer Gynt' als klang - und farbenfrohe Gaukelei", sprach jedoch der Spielleitung die Fähigkeit ab, "das dichterische Motiv des Stückes erfaßt zu haben und Szene für Szene durchzuhalten".(520) Der konservativere Max Adler nannte das Bühnenbild "zersetzend und desillusionierend" und tadelte:

> "Das Streben des Szenikers nach Vereinfachung durfte in diesem Falle nicht so weit gehen, daß man auf die Gestaltung von Landschaft und Atmosphäre so gut wie völlig verzichtete und sich auf die Effekte der Beleuchtung verließ." (521)

Im Widerspruch zu der entrümpelten Bühne stand die Spielweise der meisten Mitwirkenden, die sich in einer tönenden Deklamation gefielen. Der Versuch, einer lyrischen Vorlage mit neuen Inszenierungsformen gerecht zu werden, blieb in Äußerlichkeiten stecken und mußte scheitern, da es der Spielleitung nicht gelang, anstelle der Illusion die Idee des Stückes sichtbar zu machen, wie es Jessner als maßgeblicher Vertreter des entromantisierenden Aufführungsstils so oft meisterhaft verstand.

Es ist festzuhalten, daß Hermine Körners Beziehung zu den revolutionären Szenikern der zwanziger Jahre nicht sehr eng genannt werden kann und ihr gelegentliches Tendieren zu einem progressiven Inszenierungsstil ohne rechte Überzeugungskraft erfolgte, an der Peripherie verharrte, keineswegs jedoch ins Zentrum ihres Künstlertums drang. Sie blieb auch dann eine Repräsentantin der Reinhardtschen Theaterform, um in ihren besten Inszenierungen freilich die Grenzen einer talentierten Nachahmerin zu überschreiten.

Bereits sechs Jahre vor der Dresdener "Peer Gynt"-Aufführung hatte sich Hermine Körners Einstudierung von "Emilia Galotti" (Premiere: 14.2.1922 im "Schauspielhaus" mit Marie Costa in der Titelrolle, Wohlbrück als Prinz, Wüstenhagen als Odoardo, Dysing als Marinelli und der Körner als Orsina) im Gegensatz zu ihren ersten Münchener Klassiker-Inszenierungen (522) zu einer Ausstattung (Bühne und Kostüme: E.E. Stern) von nicht zeitgebundener Nüchternheit bekannt. Lessings Figuren trugen Kostüme in einer "Art von vereinfachtem, überstilisierten Biedermeier" (523) und auch im Bühnenbild - das auf die damals verbreitete Nachahmung der durch Jessners Berliner Vorbild populär gewordenen großen Treppe nicht verzichtete - herrschte eine abstrahierende Einfachheit vor, so daß der Rezensent der "Münchner Zeitung" vermutete, man habe "aus der Not der Zeit und des 'Schauspielhauses' im besonderen eine Tugend" machen wollen, indem "man sich auf das Allernotwendigste beschränkte".(524)

Bezeichnend für diese Inszenierung war aber - wie alle Kritiker erkannten -, daß sie dem Trend jener Jahre folgte, Klassiker aus ihrer vorgeschriebenen Zeit- und Stilfixierung herauszulösen und sie aus Protest gegen geschichtliche und modische Authentizität, die man als Auswirkung der Meininger 'Schule' verurteilte, in eine andere Epoche zu transponieren oder sie sogar im modernen Kostüm und Milieu spielen zu lassen. Obwohl die Kritiker recht einstimmig die 'neue Unsitte' der Aktualisierung der Werke Shakespeares, Schillers, Molières oder Lessings ablehnten, waren sie sich einig, eine außergewöhnliche Aufführung, die sich in darstellerischer Hinsicht durch eine am "Schauspielhaus" selten erlebte innere Geschlossenheit auszeichnete, gesehen zu haben. Sie beruhte auf dem Gelingen der Regie, ein gerade vor dem Hintergrund der Stilisierung in der Ausstattung unangemessen wirkendes überholtes Pathos zu vermeiden und sich auch von dem übersteigerten Darstellungsstil des expressionistischen Theaters fernzuhalten.

Hermann Sinsheimer, der strenge Kritiker von Hermine Körners Theaterführung, notierte:

> "Frau Körner hatte sich, aller Mißverständnisse ungeachtet, an Lessing entzündet und das Feuer seiner und ihrer Theaterseele auch in den Darstellern anzufachen gewußt. So erlebte man, wenn man die Augen schloß, eine schöne Aufführung, vielleicht die Schönste, die das Schauspielhaus in den letzten Jahren dargeboten hat. Endlich war ein Teil des Ensembles von einer starken und sicheren Hand zusammengefaßt und in den Dienst eines Dichters gestellt." (525)

Arbeitsweise und Regiebuchführung

Wie Max Reinhardt - und im Gegensatz zu Gründgens (526) - erschien Hermine Körner zur ersten Probe mit einem ausgearbeiteten Regiebuch; die Konzeption stand fest, von ihr wurde während der Probenzeit nur in wenigen Fällen abgewichen. Wie die Schauspielerin so lehnte auch die Regisseurin reduzierten Einsatz auf den Proben ab. Adolf Wohlbrück berichtete einst in einem Zeitungsinterview:

> "Markieren ist bei ihr nicht erlaubt, es soll sich alles schon auf dem Niveau der Vorstellung bewegen. Schlendrian während der Probenarbeit ist unter ihrer Leitung ein unbekannter Begriff. Sie ist halt eine geschworene Feindin alles Vagen in einer künstlerischen Darbietung und kennt sich selber wie auch ihren Mitspielern gegenüber nicht die geringste Schonung."(527)

Mehrere ihrer ehemaligen Kollegen erinnerten an ihr Talent, alle schwierigen Situationen während der Entstehungszeit einer Inszenierung mit Humor und vor allem dem Vorbild ihrer künstlerischen Disziplin zu meistern.(528)

Im Vergleich mit Reinhardt war sie Vorschlägen ihrer Darsteller gegenüber aufgeschlossener - in diesem Punkt eher Gründgens und Fehling ähnlich (529), die sich gern von ihren Schauspielern 'etwas anbieten' ließen -, ohne jedoch dabei an Autorität einzubüßen. Paul Verhoeven, der ihre Regieführung "energisch und zupackend" nannte, erläuterte: "Sie konnte handwerklich viel zeigen, ließ dem Schauspieler aber auch seine Individualität." (530)

Wie Max Reinhardt pflegte sie ihren Akteuren ihre Auffassung von einer Rolle vorzuspielen, die auf diese Weise nach mehrfach gemachter Angabe (531) vom stupenden technischen Können ihrer Prinzipalin in einem starken Maße profitierten. Heinz Leo Fischer - er fand Hermine Körners Proben-Shylock "unübertrefflich eindrucksvoll" - erinnerte sich: "Sie war entschieden und sicher und konnte mit einem Satz das Wesentliche einer Rolle, ihren Nerv, treffen."(532)

Die vorliegenden Regiebücher weisen recht unterschiedliche Intensität der Kommentierung auf. Für ihre Inszenierung des "Kaufmanns von Venedig" benutzte Hermine Körner als Spielvorlage die Bearbeitung C.W.Schmidts, die mit Dekorationsplänen und detaillierten Spielanweisungen reichlich versehen ist. Mehrere Male wich die Regie von diesen Inszenierungsvorschlägen ab zugunsten einer szenisch weniger opulenten Aufführung im bunten Postkartenstil (533), aber dennoch machten Schmidts Direktiven manchen Regiehinweis zweifellos überflüssig, so daß zum Beispiel das Schlußbild (Garten zu Belmont) nur spärliche Anmerkungen erhielt und von allen Rollen nur die Darstellung Shylocks ausführlicher von der Spielleitung kommentiert wurde.

Die Bücher zu den Einstudierungen von "Herodes und Mariamne" und "Maria Stuart" enthalten dagegen zahlreichere und präzisere Angaben über schauspielerische Interpretation und Bühne. Allerdings ist auch hier zu konstatieren, daß Hermine Körners Eintragungen nur selten die Ausführlichkeit und Anschaulichkeit der Regiebuch-Führung Reinhardts erreichen.

Die Fähigkeit der Schauspielerin Hermine Körner, einen Text geistig zu durchdringen und gleichsam plastisch sichtbar zu machen, ließ sie wiederum als Regisseurin besonders für die Gestaltung kammerspielartiger Szenen, Monolog und Dialog, geeignet erscheinen. Ihre Regiebücher zeigen an diesen Stellen eine sorgfältigere und anschauliche Spielbeschreibung. Die Anweisungen erstrecken sich dann nicht nur auf die geforderten Tonnuancen des Sprechenden, sondern vermitteln auch einen Eindruck von Blicken, Bewegungen, Gängen und geben sogar Aufschluß über die Reaktionen des Gesprächspartners.

Die dritte Szene des ersten Aktes von Hebbels Tragödie (Dialog Mariamne-Herodes) liefert ein gutes Beispiel für das Bemühen der Regisseurin, das dichterische Wort in Bewegung umzusetzen, es durch Aktion sinnvoll zu stützen und zu gliedern. Herodes wird durch die Ruhelosigkeit seines Verhaltens - er spricht fast stets im Gehen - charakterisiert, während Mariamne durch ihre fast statuarische Unbeweglichkeit von ihm absticht. Dieser Kontrast Unrast-Bewegungslosigkeit wird dann im Gerichtsakt noch betonter durchgeführt. Präzise Beschreibung der Gestik vermittelt ein Bild von der hoheitsvollen Strenge der intendierten Mariamne-Darstellung. Die Anweisungen der Spielleitung machen das in diesem Auftritt ständig wechselnde 'Stimmungsgefälle' zwischen dem Paar - das Gefühl des Angezogenseins und das der trennenden Entfremdung - offenbar. Herodes' Gänge, von ihr wegstrebend und dann sich wieder ihr nähernd, hoffnungsvoll und doch gleich darauf "mißtrauisch-lauernd"(537), scheinen eine gelungene bewegungsmäßige Übertragung des Textes. Dieses sich in den Regiebuch-Bemerkungen offenbarende Feingefühl für nuancierte Behandlung von Wort und Aktion läßt schon - noch bevor zahlreiche Rezensionen diesen Eindruck bestätigen - vermuten, daß die Stärke dieser Regieführung nicht so sehr in der Inszenierung großer Massenauftritte als im intimeren Bereich der dialogischen Szene lag.

Die Einstudierungen von "Herodes und Mariamne" und "Der Kaufmann von Venedig", auf deren Konzeption, szenische Verwirklichung und Rezeption durch die Kritik abschließend eingegangen wird, zählten zu den besten und erfolgreichsten Aufführungen während Hermine Körners Direktionszeit. Bei aller Gegensätzlichkeit der Sujets wiesen beide Regieentwürfe und ihre Ausführung einen wesentlichen Zug der Gemeinsamkeit auf, der nach vielfach anzutreffendem Urteil für die Inszenierungen der Körner an ihren Bühnen bezeichnend war: eine übermäßige Dominanz der weiblichen Hauptrolle, die von der ihr Ensemble überragenden Prinzipalin selber gespielt wurde.

Konzeption und Aufführung

Im Falle der "Kaufmann von Venedig"-Einstudierungen (535) war das Hervortreten der Porzia-Handlung bereits durch die Wahl der Textvorlage bestimmt. Schmidts Bearbeitung betonte den Märchencharakter des Stückes, indem sie die Szenen auf dem 'romantischen' Landsitz Belmont (Kästchen-Wahl durch die Freier Porzias, versöhnlicher Ausklang im Park des Schlosses) - wie der Verfasser in seinem Vorwort erklärte - als die wesentlichen Elemente des Schauspiels ansah, hingegen lange Passagen der Shylock-Rolle strich. Es entsprach durchaus den Intentionen der Textrevision, wenn Hermine Körner den Shylock ihrer Inszenierung um einige Nuancen zu lustspielhaft-verharmlosend konzipierte. Die Attribute der Gefährlichkeit und des unauslöschlichen, aus dem Verhalten seiner christlichen Umwelt motivierten Hasses wurden ihm von der Spielleitung offensichtlich weitgehend vorenthalten. In den Dresdener Aufführungen unter Hermine Körners Regie war es möglich - wie Max Adler mißbilligend bemerkte -, daß "unter den Augen des Dogen der übers Ohr gehauene Shylock von Bassanio in die Seite geknufft"(536) wurde. Er verlor zu sehr an menschlichem Format, wenn er nach dem Willen der Regie den vorlauten Lanzelot mehrfach zu ohrfeigen versuchte, häufig "wütend mit dem Fuß aufstampfen" mußte oder seinen Peinigern "zerzaust und erregt" Steine nachwarf.(537)

Die Spielhinweise für die Darstellung der Rolle im Gerichtsbild deuten an, daß nicht der rasende, unerbittliche Bösewicht betont wurde, sondern der Gestalt hier sowohl anrührende als auch komische Züge zugebilligt waren.(538) "Wie der geprellte dumme Teufel der mittelalterlichen Komödie" (539) und nicht - wie vor allem die vom Antisemitismus geprägten Münchener Zeitungen 1920 mit Genugtuung verzeichneten - als Opfer einer zutiefst intoleranten gesellschaftlichen Ordnung verließ der Shylock dieser Interpretation den Schauplatz seiner Niederlage. Noch im Gefolge der Einstudierungen des Werkes durch Max Reinhardt blieb die "prinzipielle, über den Fall des einzelnen hinausgehende Tragödie"(540) ungespielt, wurde die Kritik an der Welt und der Haltung Antonios und seiner Freunde nicht akzentuiert.

Daß das dramatische Moment hinter das lustspielhafte zurücktrat, hatte die Münchener Kritik durchweg begrüßt und das stimmungshafte letzte Bild mit der "üppigen musikalischen Umrahmung" - die Elchinger den besten Regieeinfall nannte (541) - als letzte Steigerung hervorgehoben. Nur G.J. Wolf wandte ein, es sei hin und wieder "der dramatische Faden durch überstarke Neigung zum Heiteren, Lichten, Lyrischen zu dünn"(542) gewesen. Wesentlich massiver fielen sieben Jahre später die kritischen Vorbehalte zur Dresdener Inszenierung aus. Vor allem Max Adler tadelte, die Handlung um Shylock erscheine stark gedämpft, die um Porzia übermäßig hervorgehoben. Er fuhr fort:

> "Dieses Drama aber überwuchtet alles Regiestreben nach Märchenzierlichkeit. Das reizende Puppen-Venedig, das hier, unter Beitritt des Szenikers Mitschke-Collande, auf die Drehbühne gestellt wurde, Porzias Zauberschloß Belmont mit Springbrunnen, Marmorsäulen, Märchenmond und Musik, die Freierszene mit den drei an einem Aufzug durch die Luft herabschwebenden Rätselkästchen: diese ganze Welt ohne Harm ist eine Welt für sich, spielt auf einem anderen Planeten als das stärkere Schicksal Shylocks, den die oberflächenhafte, lächelnde Brutalität der anderen in Rachewahnsinn hetzt." (543)

Wenn in den Münchener und Dresdener Aufführungen die Handlungszüge um Shylock in den Hintergrund traten, so mag daran nicht nur die Regiekonzeption Anteil gehabt haben. Wahrscheinlich ist, wie auch einige Rezensionen andeuten, daß die jungen Darsteller des Shylock, Alexander Granach in München und Hans Vogel in Dresden, noch nicht die außerordentlichen schauspielerischen Persönlichkeiten waren, um die reduzierten Wirkungsmöglichkeiten ihrer Rolle in einer solchen Inszenierung vergessen zu lassen - wie es bei Reinhardt die Kunst eines Schildkraut oder Bassermann vermochte - und sich gegen die bühnenbeherrschende Präsenz der Porzia Hermine Körners zu behaupten.

Es erhebt sich die nicht mehr definitiv zu beantwortende Frage: Hat die Spielleiterin Hermine Körner dieses unangemessene Hervortreten der von ihr verkörperten weiblichen Hauptrolle bewußt gefördert und es aus künstlerischer Eitelkeit sogar begrüßt? Genau diesen Vorwurf machte ihr nach der Münchener Premiere von "Herodes und Mariamne" (17.1.1920) G.J. Wolf. Er behauptete, indem er auch einmal mehr auf "das unerfreuliche Kapitel 'Star-Theater' am Schauspielhaus" einging, die Leitung der Einstudierung habe "von vornherein mit dieser Tatsache gerechnet und eher dahin gewirkt, sie zu unterstreichen als abzudämpfen, indem sie für ein künstlerisch möglichst ebenbürtiges Gegenspiel sorgte".(544)

Die Gefahr einer Schwerpunktverlagerung in einem Stück ist ohnehin schon gegeben, wenn eine reife, im Vollbesitz ihres Könnens stehende Schauspielerin und ein noch entwicklungsfähiger, sehr junger Gegenspie-

ler aufeinandertreffen. Diese Konstellation kennzeichnete mehrere Einstudierungen der Körner an ihren Theatern, neben den "Kaufmann von Venedig"-Inszenierungen sei an dieser Stelle nur noch auf die der "Kameliendame" (München 1920) und von "Fräulein Julie" (Dresden 1926) hingewiesen, in denen Adolf Wohlbrück (Armand) und Siegfried Nürnberger (Jean) natürlicherweise noch keinen gleichwertigen Widerpart bieten konnten.(545)

Auch bei "Herodes und Mariamne" ergab sich, resultierend aus der Übernahme der männlichen Hauptrolle durch Wilhelm Dieterle, eine ähnlich disproportionierte Partnerschaft, die die von Wolf und seinen Kollegen konstatierte Bildverschiebung in gewisser Hinsicht nahezu unerläßlich machte. Anfechtbar blieb aber die Art und Weise, wie sie sich in der Regiekonzeption niederschlug, und man kann nicht umhin, in diesem Fall von Regiewillkür zu sprechen. Sie äußerte sich in einer durch das Regiebuch und Rezensionen hinreichend zu belegenden 'neuen Sicht' der Gestalt des Herodes, die vielleicht nicht uninteressant genannt werden kann, sich zweifellos aber gegen den Sinn des Stückes richtete.

Symptomatisch für Hermine Körners Interpretation ist die mehrfach dem Darsteller der männlichen Hauptrolle geltende Anweisung, Herodes möge "mitleiderregend" erscheinen: Im dritten Aufzug (3. Szene) wehrt er sich gegen Mariamnes Vorwürfe "mit zitternder Stimme - sich windend in dieser Auseinandersetzung - sehr mitleiderregend" (beim Stichwort: "Ich würde nicht den Mut zur Antwort haben").

"Mitleiderregend" soll auch sein "Ausbruch" in der 6. Szene dieses Aktes wirken (Text: "Denn ich, was will ich denn? Doch nur ein Mittel, womit ich böse Träume scheuchen kann!").(546)

Der Herodes dieser Regiekonzeption wird von Anbeginn als ein Neurastheniker gezeichnet, dessen innere Unrast und schlechtes Gewissen sich in den Dialogen mit Mariamne in hastigen Gängen, lauten Ausbrüchen und temperamentvoller Gestik ausdrücken. Ihren Höhepunkt findet diese Charakterisierung der Gestalt in der Gerichtsszene (V,5). Während Mariamne "unbeweglich - mit geschlossenen Augen" - eine auch sonst häufig zu bemerkende Anweisung für die Hauptdarstellerin - "ganz sachlich" mit den Richtern spricht, springt Herodes wiederholt von seinem Thron auf, um schließlich "mit beiden Händen auf die Lehne" zu schlagen, wobei "sich seine Stimme überschlägt". Dann hockt er "am ganzen Leibe zitternd - ohne große Haltung" in seinem Thronsessel, während Mariamne "großartig im Ausdruck - mit einem Lächeln - die Augen geschlossen" bis zum Ende der Verhandlung verharrt.(547)

Im fünften Akt zur Verurteilung Mariamnes erscheint er "gealtert - gebeugt - verwildert im Äußeren"(548); "mit zitternden Händen - fast weinend" präsentiert er sich im Gespräch mit Titus (V,8). Als dieser ihn an seinen ermordeten Schwager Joseph erinnert, wiederholt Herodes "schreiend wie ein verwundetes Tier - im Ausdruck völlig wahnsinnig" dessen

Namen.(549) Die Züge der - auch in negativer Hinsicht - faszinierenden Größe fehlen - und hier ist man an die Anlage der Shylock-Rolle in Hermine Körners Regiebuch erinnert - in dieser Konzeption fast gänzlich. Der Kritiker Wolf monierte, Herodes habe schon in den ersten Szenen "grausam, feig, jähzornig und eitel" gewirkt, "in einer Weise, die über jedes diskrete Maß hinausgeht", und so gegen Hebbels Forderung verstoßen, der Herodes der "Frühzeit" sei "groß und edel, mit allen herrlichen Eigenschaften ausgestattet, die den Helden und Mann machen".(550)

Als Hermine Körner wenige Wochen nach ihrer Münchener Premiere von Hebbels Trauerspiel am "Alberttheater" als Mariamne gastierte - und dabei wie üblich, auch ohne als Spielleiterin zu fungieren, die gesamte Aufführung auf ihre Vorstellung von dem Werk abstimmen ließ (551) -, bestätigten Äußerungen der Dresdener Kritiker diesen Eindruck einer fragwürdigen Konzeption. Man liest, Herodes (H. Ritter) habe "blaß und weichlich" gewirkt neben Hermine Körners Mariamne, die "etwas von der gewalttätigen Art des Herodes" gehabt habe.(552) Auch in der Beurteilung des "Dresdner Anzeigers" - zwei Jahre darauf nach einem erneuten Körner-Gastspiel als Mariamne - wurde dem Darsteller der Hauptrolle vorgeworfen, er habe die Gestalt falsch angelegt als "ein die Gehörnerven arg in Anspruch nehmender angeschossener, wildwütender Eber, der von Anfang an im Fortissimo losbrach".(553) Es ist offensichtlich, daß hier - über die Eigenart und mutmaßliche Unzulänglichkeit des männlichen Hauptdarstellers hinausgehend - die Einwände gegen eine verfehlte Interpretation eigentlich Hermine Körner hätten gelten müssen, die noch im Regiebuch zur nicht realisierten Hamburger Inszenierung (554) von 1951 ihr Herodes-Bild nicht im geringsten korrigierte.

Hermine Körners Mariamne wurde allgemein als eine Kunstleistung ersten Ranges gewürdigt. Richard Elchinger beschrieb: "Maskenhaft erstarrt ging diese Mariamne in den Tod: beleidigtes Weib, allerdings mehr aus Kälte des Gefühls und Gründen des Verstandes denn aus Trauer um einsam quellende Liebe."(555) Schon diese Sätze machen deutlich, daß die Künstlerin den "sittlichen Rigorismus" (Gruenter) (556) Mariamnes, die nach unserem Empfinden schon "inhumane Forderung" ihrer Auffassung von Liebe sowie die Erhabenheit im Schmerz beeindruckend wiedergeben konnte. Das Regiebuch läßt erkennen, wie maßvoll-zurückhaltend Hermine Körner die Rolle dargestellt haben wollte. Majestätische Unbeweglichkeit und Selbstbeherrschung in den Augenblicken höchsten Schmerzes (557) zeichneten diese Königin besonders aus: "Äußerlich ein kaltes Marmorbild, innerlich ein Vulkan an Gefühl, das Weib, das in seinen heiligsten Gefühlen verletzt wird", urteilte der Münchener Kritiker J. Dachs (558), während sein Dresdener Kollege Kummer die "schöne, reine Linie" der Darstellung, die nichts von "gleißender Virtuosenkunst" habe spüren lassen, sondern die "sichtbarsten Effektstellen zurücknahm", bewunderte (559). Diskretion in der Anwendung der brillanten Spielmittel war das bestimmende Merkmal dieser Mariamne-Interpretation, kunstvolle Stilisierung deren Resultat. Es gelang Hermine Körner

trotz der Uneinheitlichkeit im Leistungsvermögen ihrer Mitspieler - heterogen nicht nur hinsichtlich der Begabung, sondern auch der Spielweise (560) -, der gesamten Aufführung das Signum ihres Stilwillens zu verleihen.

Es war ein wesentlicher Vorzug dieser "Herodes und Mariamne"-Einstudierung, daß der von der Spielleitung angestrebte Darstellungsstil eine glückliche Entsprechung in der kargen, auf Historismen im weiten Maße verzichtenden Bühnenausstattung (Cäsar Kunz) fand. Sparsame, nur andeutende Dekoration und die Effekte der Scheinwerferkegel - die von der Direktion Körner-Nebelthau bei ihrem Amtsantritt angeschaffte moderne Beleuchtungsmaschinerie und der neue Rundhorizont wurden zum ersten Mal wirkungsvoll zur Geltung gebracht - ersetzten die in München noch übliche prunkvolle Überladenheit der Hoftheater-Szene.

Die Regie versagte sich selbst im Festbild (IV, 6-8) jede visuelle Effekthascherei, die Dienerszene (IV,4) wurde stark gekürzt gespielt und ihre komische Wirkungsmöglichkeit fast völlig ignoriert. In "Herodes und Mariamne" betonte die Regisseurin stets streng und sachlich die Haupthandlung und verlor sich nicht in Nebensächlichkeiten. Wenige Monate nach der vielgetadelten angeblichen Überbewertung szenischer Bedeutsamkeit in Hermine Körners Inszenierung von "Kabale und Liebe" war einigen Rezensenten das Fehlen jeglichen Zugeständnisses an die Schaulust des Betrachters auch wieder nicht recht (561). Die Mehrheit der Kritiker erkannte aber das Bestreben der Spielleitung an, jeden Ansatz zur Veräußerlichung der Tragödie zu vermeiden, und registrierte eine trotz der Verzeichnung der männlichen Hauptrolle sorgfältig durchgearbeitete, ausgewogene Aufführung.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Es wurde in der vorliegenden Arbeit versucht, die Stellung der Schauspielkunst Hermine Körners innerhalb der wechselnden Stilepochen zu verfolgen.

Dabei zeigte sich, daß die um die Jahrhundertwende zu beobachtende Konfrontation der unter dem Begriff Hoftheater-Pathos rubrizierten Spielmanier mit den Prinzipien des naturalistischen Theaters auf Hermine Körners künstlerische Entwicklung zwar nicht ohne Auswirkung blieb, diese in Wien, Düsseldorf und Dresden erfahrene Einflußnahme jedoch nur begrenzter Natur war. Wesenszüge der unterschiedlichen Gestaltungsauffassungen wurden adaptiert und halfen, zu einer festen Form zu finden und Unsicherheit in technischen Belangen zu überwinden, ohne aber eine ausgeprägte schauspielerische Individualität auf eine Stilrichtung festlegen zu können. So ist Hermine Körner keiner bestimmten Bühnenepoche zuzuordnen, wie etwa Else Lehmann dem Theater des Naturalismus oder Agnes Straub dem des Expressionismus.

Die aus den fünfziger Jahren stammenden Fixierungen ihrer Kunst erlauben im Vergleich mit vielen Urteilen aus früheren Jahrzehnten die Feststellung: Ihre sich von Anbeginn der Laufbahn durch den Verzicht auf Detailaffektation auszeichnende Darstellungsweise war weder stil- noch zeitgebunden und unterlag ungeachtet der sich im Verlauf der Jahrzehnte in Theorie und Praxis wandelnden Anschauungen über Schauspielkunst keiner wesentlichen Veränderung, erlebte hingegen eine Sublimierung, die das Resultat künstlerischer und wohl auch privater Erfahrungen war. Es wuchs jedoch die Empfänglichkeit für Eigenart und Wirkungsweise dieser Darstellerin, die Stilmittel einer vergangenen Theaterzeit mit einer modern erscheinenden Sachlichkeit und Klugheit der Interpretation vereinte.

Mit Nachdruck muß noch einmal betont werden, daß die auch in einigen Nachrufen anzutreffende Beurteilung, Hermine Körner sei eine Repräsentantin der heroisch-pathetischen Spieltradition des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts gewesen und so als direkte Nachfolgerin der großen Tragödinnen Charlotte Wolter, Adele Sandrock und Rosa Poppe zu sehen, als recht undifferenziert zu bezeichnen ist. Zwar verband die Körner mit diesen berühmten Fachkolleginnen das noch ungebrochene Verhältnis zum Pathos, das sie als selbstverständliche Voraussetzung für die Gestaltung klassischer Rollen ansah.(562) Jedoch setzte Hermine Körner die Tradition der Hoftheater-Heroinen in einer modernisierten, vergeistigten Form fort und erregte mit ihrer Wirkungsweise bezeichnenderweise noch 1916 - als Lady Macbeth - starken Widerspruch unter den Anhängern des museal gewordenen, den Effekt bevorzugenden Stils der Überlieferung. Die von der 'letzten Heroine' - wie die Theaterkritik nach 1945 Hermine Körner zu nennen pflegte (563) - modifizierte klassisch-dramatische Spiellinie bedeutete mehr als rein formalistische Oberflächenkunst, konnte so auch in pathosfernen Zeiträumen erfolgreich demonstriert werden und gegen das

Diktat des aktuellen Geschmacks die zeitlose Gültigkeit eines sinnvoll eingesetzten Bühnenpathos andeuten. Sie ließ dabei im unmittelbaren Vergleich mit den als modern geltenden Darstellungsrichtungen erkennen, daß deren grundsätzliche Ablehnung der Pathosäußerung, die erfahrungsgemäß eine Reduktion in spieltechnischer Hinsicht begleitet, eine bedenkliche Verarmung unseres Theaters zur Folge hat.

Obwohl Hermine Körner eine ungewöhnlich vielseitige Schauspielerin war, wie schon die Spannweite ihres Repertoires anzeigt, wäre es falsch, ihr eine 'proteische' Verwandlungsfähigkeit - die ihre Kollegen Bassermann, Krauß und Bildt, bemerkenswerterweise jedoch keine der bedeutenden Darstellerinnen des deutschen Theaters in diesem Jahrhundert auszeichnete - zugestehen zu wollen. Wolfgang Drews sprach von dem durch Jahrhunderte wiederkehrenden Gegenspiel der beiden "mimischen Prototypen" des Poetischen und des Heroischen, das in Käthe Dorsch und Hermine Körner während ihres gleichzeitigen Wirkens am Berliner Staatstheater seine für das moderne Theater letzte gültige Bestätigung gefunden habe.(564) In der Tat setzte der nie zu verleugnende Zug des 'Heroischen', der bei jedem Auftreten der Körner sich mit der Evokation außergewöhnlicher Größe verband und die Faszination des legitim Theatralischen umschloß, einer überzeugenden Verkörperung vorwiegend gefühlsausgerichteter Gestalten, lyrischer Weichheit und kleinbürgerlicher Schlichtheit Grenzen. Dann versagte auch die für diese Schauspielerin charakteristische Gabe, im Hinblick auf Alter und Ausstrahlung fernliegende Rollen ihrer Persönlichkeit anzugleichen.

In Hermine Körners Schauspielkunst verbanden sich die abwägenden Kräfte des Verstandes harmonisch mit einem außerordentlichen formalen Können, so daß die Kombination virtuos beherrschter Wirkungsmittel zumeist einer eigenständigen, wenn auch manchmal anfechtbaren, Konzeption diente. Eigenständigkeit, die sich im nie gebrochenen Streben nach Unabhängigkeit widerspiegelte, war überhaupt der wesentliche Grundzug ihres Künstlertums. In der Übernahme einer Theaterleitung fand er fast zwangsläufig seine deutlichste Manifestation.

Nach genauerer Kenntnis von Hermine Körners Direktionszeit kann man allerdings der Schlußfolgerung nicht ausweichen, daß die in einigen Würdigungen ihrer Karriere der Prinzipalin geltenden Elogen, eine 'moderne Neuberin' gewesen zu sein, einer ernsthaften Revision nicht standhalten. Ihr Name ist weder mit organisatorischen Neuerungen noch mit einem planvollen Eintreten für wichtige aktuelle Bühnenliteratur in Zusammenhang zu bringen. Zudem zeigte die Auseinandersetzung mit den vorhandenen Spielbüchern und deren Realisation, daß die einst von Münchener Kritikern erhobenen Vorwürfe, die Direktorin konzipiere die Inszenierungen, in denen sie auch als Protagonistin hervortrat, häufig in allzu offenkundiger komödiantischer Selbstsucht, nicht ganz unberechtigt waren.

Wenn Hermine Körner dennoch ein Platz unter den herausragenden Persönlichkeiten des deutschen Theaterlebens in den vergangenen Jahrzehnten zukommt, so resultiert diese Klassifizierung ungeachtet der Vielseitigkeit künstlerischer Ambition einzig aus der Bedeutung ihrer schauspielerischen Tätigkeit.

ANHANG

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Periodika

AZ = Allgemeine Zeitung. München

BBC = Berliner Börsen-Courier

BBZ = Berliner Börsen-Zeitung

BC = Bayerischer Courier. München

BLA = Berliner Lokal-Anzeiger

BM = Berliner Morgenpost

BT = Berliner Tageblatt

BuW = Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Hrsg. v. H. Stümcke. Berlin/Leipzig/Wien 1898 ff.

BZaM = B.Z. am Mittag

DA = Dresdner Anzeiger

DAZ = Deutsche Allgemeine Zeitung. Berlin

DB = Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt des Deutschen Bühnen-Vereins. Berlin 1909 ff.

DBJ = Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch (gegründet 1889 als "Neuer Theater-Almanach"). Hrsg. v. d. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. Berlin

DBS = Der deutsche Bühnen-Spielplan. Hrsg. mit Unterstützung des Deutschen Bühnen-Vereins. Berlin/Leipzig 1898 ff.

DGA = Düsseldorfer General-Anzeiger

DN = Dresdner Nachrichten

DNN = Düsseldorfer Neueste Nachrichten

DÖT = Deutsch-Österreichische Theaterzeitung. Wien

DrNN = Dresdner Neueste Nachrichten

DT = Deutsche Tageszeitung. Berlin

DV = Dresdner Volkszeitung

DZ = Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung. Stuttgart/Köln

FAZ = Frankfurter Allgemeine. Zeitung für Deutschland

FZ = Frankfurter Zeitung

JdB = Das Jahr der Bühne. Hrsg. v. S. Jacobsohn. Berlin 1912 ff.

KZ = Kölnische Zeitung

MAA = München-Augsburger Abendzeitung

MNN = Münchner Neueste Nachrichten

MP = Münchner Post

MZ = Münchener Zeitung

NFP = Neue Freie Presse. Wien

NMT = Neues Münchner Tagblatt

NWJ = Neues Wiener Journal

NWT = Neues Wiener Tagblatt

NZ = Die Neue Zeitung. München

Sb = Die Schaubühne. Hrsg. v. S. Jacobsohn. Berlin 1905 ff.

ShJb = Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin/ Leipzig 1868 ff.

SS = Sächsische Staatszeitung. Dresden

SZ = Süddeutsche Zeitung. München

T = Der Tag. Berlin

Tel = Der Telegraf. Berlin

Th = Theater heute. Die deutsche Theaterzeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett. Velber bei Hannover 1960 ff.

TR = Tägliche Rundschau. Berlin

Tsp = Der Tagesspiegel. Berlin

TZ = Telegramm-Zeitung. München

VZ = Vossische Zeitung. Berlin

W = Die Welt (Berliner Ausgabe)

Wb = Die Weltbühne (vorher Die Schaubühne). Hrsg. v. S. Jacobsohn. Berlin 1918 ff.

WT = Wiener Tagblatt

Anmerkungen

1) Frau Amy Smith, eine Freundin Hermine Körners, kündigte allerdings an, es werde demnächst (1969/70) in einem Berliner Verlag ein von ihr verfaßtes Buch über Hermine Körner erscheinen.+)

2) Braun, M.: Die Schauspielerin Hermine Körner. - Velber 1964.

3) Ebd. S. 5 (s. auch S. 25).

4) Ihering, H.: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. - Heidelberg 1942. (S. 138 ff. "Hermine Körner".)
Ihering erkannte in der Körner die meisterhafte Virtuosin und sprach ihr das Format einer bedeutenden "Gestalterin" ab. Eine Vertiefung der schauspielerischen Wirkung war nach Ihering erst 1940 zu verspüren, als Hermine Körner am Berliner Staatstheater (unter Ziegels Regie) die Hauptrolle in Ibsens frühem historischen Schauspiel "Frau Inger auf Oestrot" verkörperte:

> "Hier durchbrach Hermine Körner die Maske ihrer Sprache und ihres Antlitzes. Ein einsamer und vereisender Mensch wurde spürbar. Eine von den Schlägen des Schicksals gehämmerte und vom Erlebnis gehärtete Frau. Hier war Gestaltung. Hier war Form.
> (...) Die artistische Könnerin wurde von der Tragödin überwältigt. In die Klarheit kam Geheimnis, und die Deutlichkeit dunkelte nach. Eine Meisterin der Repräsentation wurde eine Meisterin der Gestaltung. Und über die Kulissen strich der Flügelschlag tragischer Schauer."(S. 142 f.)

5) Weinschenk, H.E.: Schauspieler erzählen. - Berlin 1941. (S. 200 ff. "Hermine Körner")

6) Wilhelm Stader: geb. 1840 in Elberfeld, gest. 1888 in Reading (USA). Er heiratete 1868 Emilie Caroline Luyken (1846-1926) aus Altenkirchen.
Die Lebensdaten der Familie Stader sind dem Stammbuch der Familie Luyken entnommen (im Besitz von M. Braun).

7) Hermine Körners Geschwister - Johanna (geb. 1869), Edmund (geb. 1871), Emilie (geb. 1873) und Otto (geb. 1875) - starben alle lange vor ihrer jüngsten Schwester. Nahe Verwandte leben nicht mehr.

8) Bereits recht frühzeitig verschob Hermine Körner ihr Geburtsdatum um vier Jahre (auf den 30.5.1882), so daß bei ihrem Tod in allen Meldun-

+) Dieses Buch ist inzwischen (im Frühjahr 1970) unter dem Titel "Hermine Körner" im Berliner Kranich-Verlag erschienen.

gen ihr Alter mit 78 Jahren angegeben wurde. Das Stammbuch der Familie Luyken, die Unterlagen zur Eheschließung Hermine Staders (im Besitz des Standesamtes der Stadt Wiesbaden) sowie das auf Angabe der Künstlerin in Eisenbergs Bühnen-Lexikon (1903) genannte Datum bestätigen jedoch übereinstimmend die Authentizität der im Text angeführten Jahreszahl.

9) Eine Bestätigung hierfür konnte nicht erbracht werden, da (nach Auskunft des Leiters des "Wiesbadener Konservatoriums und Musikseminars", gegr. 1889, das Reger nie zu seinem Kollegium zählte) alle Unterlagen der vor dem ersten Weltkrieg in Wiesbaden existierenden fünf Musikhochschulen verloren gegangen sind. (Brief Dr. Meißners - Wiesbaden, 18.4.1968.)

10) Eisenberg, Ludwig (Hrsg.): Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. - Leipzig 1903. (S. 527 f. "Hermine Körner".)

11) Heydecker-Langer, O.: Lebensreise im Komödiantenwagen. - München 1928.
S. 110 f. (1. Teil):

> "Da war aber noch jemand engagiert, der mir auch verdächtig genug erschien, mir ins Gehege zu kommen. Ein ganz junges, harmloses Fräulein Hermine Stader, das züchtig und bescheiden, von der Frau Mama begleitet, aus Wiesbaden kam und bei ihrem ersten Auftreten in 'Madeleine' Sensation machte. Sie raste auf der Bühne herum mit einem Organ und tizianroten Haaren und einem Temperament, daß sogar ich, trotz meines gekränkten Ehrgeizes, widerwillig eingestehen mußte, 'die hat's in sich!' Wer wollte es da unserm jugendlichen Komiker, dem ehemaligen österreichischen Leutnant Ferry Körner verdenken, daß er in das rothaarige Luderchen rettungslos verschossen war! (...)
> Und dann -- er war reicher Leute Kind! Papa Körner hatte in Wien ein großes Bankhaus und gesellschaftliche Position und gute Beziehungen - auch bei der Presse - lauter Annehmlichkeiten, die selbst bei großem Talent nicht zu verachten sind! Denn Herminchen war von jeher eine tüchtige Geschäftsfrau! So wurde aus der unbekannten Hermine Stader die berühmte 'Hermine Körner', deren Stern in dem winzigen Kaufbeuren zu leuchten begann."

12) Einzusehen in der "Württembergischen Landesbibliothek" in Stuttgart. Andere Zeitungen aus dem Raum der von Heydeckers Gesellschaft bespielten Städte sind für die betreffende Zeitspanne nicht mehr vorhanden.

13) Rollen, die Hermine Stader zwischen dem 7.1.1896 und dem 5.3. 1896 in Tübingen spielte:

Nebenrolle	in	"Im Forsthause" (Skowronnek)
Nebenrolle	in	"Vasantasena" (Pohl)
Elisabeth	in	"Die Augen der Liebe" (W. von Hillern)
Resi	in	"Der Militärstaat" (G. von Moser)
Bianca	in	"Die bezähmte Widerspenstige" (Shakespeare)
Thekla	in	"Wallensteins Tod" (Schiller)
Nebenrolle	in	"Doktor Klaus" (L'Arronge)
Gretchen	in	"Pastor Brose" (L'Arronge)
Titelrolle	in	"Fräulein Doktor" (G. von Moser)
Hedwig	in	"Wilhelm Tell" (Schiller)

14) Tübinger Chronik - 9.1.1896 (zu "Im Forsthause").

15) Tübinger Chronik - 5.3.1896 (Name des Rez. nicht angegeben).

16) Im "Neuen Theater-Almanach" wird Körner für 1896/97 unter den Mitgliedern des "Thalia-Theaters" geführt. Hermine Staders Name hingegen taucht in den Jahrbüchern 97 und 98 nicht auf. In den für die Spielzeit 1896/97 durchgesehenen Rezensionen zu Heydeckers Gastspiel in Tübingen wird die Darstellerin nicht mehr erwähnt.

17) Briefliche Auskunft (Wiesbaden, 5.4.1968).

18) Ferdinand Franz ('Ferry') Körner (geb. 1873):

1898 Mitglied des "Residenztheaters" in Hannover, ab 1900 für einige Jahre Komiker im "Theater an der Wien". Um 1910 leitete er den Leipziger "Kristall-Palast" (s. Heydecker-Langer: Lebensreise ..., S. 121 f., 2. Teil), danach reiste er als Direktor von Tourneetruppen durch Deutschland und die Nachbarländer. 1915 griff er in Hermine Körners Kontroverse mit dem Dresdener Hoftheater ein (s. S. 31). In den zwanziger Jahren wird er in den Bühnen-Jahrbüchern nicht mehr genannt. Sein weiteres Schicksal ist unbekannt.

19) Anneliese Götz-Körner (1899-1967):

Anneliese Götz - sie heiratete 1920 den Schauspieler Ludwig Götz - wurde bei ihrem Debut am Theater ihrer Mutter in München von Hermann Sinsheimer als "eine interessante und vielversprechende junge Salondame" (MNN - 4.12.1922) begrüßt. Sie spielte am "Schauspielhaus" wie auch danach am Dresdener "Alberttheater" vor allem im Boulevardstück, gestaltete aber auch mit Erfolg gewichtigere Rollen (so Hermione im "Wintermärchen" und Regine Engstrand in "Gespenster").
Die Beziehungen zwischen Mutter und Tochter waren (nach Aussage einiger Ensemblemitglieder der von Hermine Körner geleiteten Bühnen sowie nach Angabe von Frau Smith) stets 'sehr gespannt' zu nennen. Frau Götz, die sich in den dreißiger Jahren nach einer erneu-

ten Heirat vorübergehend von der Bühne zurückgezogen hatte, starb am 5.7.1967 im Nervensanatorium Pfaffenrode, nachdem sie drei Jahre im Weimarer "Marie-Seebach-Stift" gelebt hatte (briefliche Auskunft der Stiftsleitung - Weimar, 21.6.1968).
Nach Kriegsende hatte sie - als Anneliese Reppel - ihren Beruf wieder aufgenommen und zunächst am Dresdener Staatstheater gespielt. Dort sah sie Bertolt Brecht in einer kleinen Rolle und engagierte sie an sein "Berliner Ensemble". Bis 1959, als ihr Gesundheitszustand eine weitere Bühnentätigkeit unmöglich machte, wirkte sie am "Schiffbauerdamm" in mehreren Inszenierungen in mittleren Rollen mit. (Information des Schauspielers Peter Kalisch, Ost-Berlin, der häufig mit Frau Reppel auftrat.)

20) Müller-Guttenbrunn, A.: Erinnerungen eines Theaterdirektors. - Leipzig 1924 - S. 65 ff.

21) Ebd. S. 67.
Die Tages- und Besetzungszettel des "Burgtheaters" (im Besitz der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek) zeigen jedoch, daß "Einsame Menschen" 1898 nicht auf dem Spielplan stand.

22) Hermine Körner spielte am "Hofburgtheater" zwischen September und Dezember 1898 folgende Rollen:

Erste Dame und Die Not	in	"Faust II" (Goethe)
Frau von Loudan	in	"Die Welt, in der man sich langweilt" (Pailleron)
Marthe	in	"Cyrano von Bergerac" (Rostand/Fulda)
Trudchen Paulmann	in	"Der Liquidator" (Triesch)
Eucharis	in	"Sappho" (Grillparzer)

Hermine Körner wurde in den wenigen vorgefundenen Besprechungen dieser Aufführungen teilweise überhaupt nicht erwähnt; in keinem Fall wurde eine wesentliche Aussage über ihre Spielleistung gemacht.

23) Gerstner, A.: Adam Müller-Guttenbrunns Bemühungen als Theaterdirektor. - Wien 1946.

24) Zur Auswertung der Rollengestaltungen Hermine Körners am "Stadttheater" standen zahlreiche Rezensionen zur Verfügung, da Direktor Müller-Guttenbrunn seine private Kritikensammlung, die alle Aufführungen der von ihm geleiteten Bühnen im reichen Maße belegt, der Wiener Stadtbibliothek überließ.

25) WT - 22.2.1900 - h.k.

26) Kortner, F.: Aller Tage Abend. - München 1959 - s. S. 71 ff. und S. 83 ff.

27) Deutsche Zeitung. Wien - 3.1.1899 - A.L-ch. (zu "Liebesheirat").

28) Hermine Körner unternahm schon in dieser ersten Phase ihrer Laufbahn viele Gastspielreisen, die sie (nach Angabe von Eisenbergs Bühnen-Lexikon) einmal sogar nach Rußland führten. Sie trat in einigen ihrer Wiener Erfolgsrollen (Eva, Liselott, Martha, Salome) auf, übernahm aber auch neue Aufgaben: Lona in Bahrs "Der Star" (Breslau 1900), Sudermanns Magda (Bad Hall 1901) und die Titelrolle in Maeterlincks "Monna Vanna" (Gmunden 1903). (Nach: DBS)

29) Deutsches Volksblatt. Wien - 19.10.1900 - August Schreiber. s. auch: NWT - 19.10.1900 und NWJ - 20.10.1900 - b.b.

30) Linzer Zeitung - 29.11.1900 -

31) DÖT - 21.10.1900 - X.v.G.

32) Theater- und Fremdenzeitung. Wien - 6.2.1902 - amb.

33) Wedekind, Tilly: Erinnerung an Hermine Körner. - In: SZ - 19.12. 1960.

34) Müller-Guttenbrunn, A.: Erinnerungen ... - S. 65.

35) Bahr, H.: Rezensionen. - Berlin 1903 - S. 473.

36) NWT - 10.5.1902 - Hermann Bahr.

37) NFP - 2.9.1903 - T.H.

38) DÖT - 26.3.1899 - X.v.G.

39) Deutsches Blatt Brünn - 18.1.1902 - F.Sch-n.

40) Die Reichswehr. Wien - 11.5.1899 - F.W. (zu "Waise aus Lowood").

41) NWT - 20.11.1901 - b.b.

42) Vaterland. Wien - 15.12.1899 - tz. (zu "Der neue Stiftsarzt").

43) Allgemeine Zeitung - 28.4.1899. (zu "Moisasurs Zauberfluch").

44) WT - 22.4.1902 - L.H. (=Held), s. auch: NWJ - 22.4.1902 - b.b.

45) Extrapost. Wien - 28.4.1902.

46) Wiener Abendpost - 22.4.1902 - f.u. (=Friedrich Uhl).

47) Wiener Zeitung - 10.10.1903 - r.h.

48) Die Reichswehr. Wien - 3.5.1900 - F.W.

49) Illustriertes Wiener Extrablatt - 3.5.1900 - w.h.

50) Rollenverzeichnis am "Kaiserjubiläums-Stadttheater"
(zusammengestellt nach den Angaben der Besetzungszettel des Theaters, die sich in der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek befinden.)

19.12.1898	Adelma	in "Turandot" (Schiller/Gozzi)
1. 1.1899	Elfriede (Schülerin)	in "Aschenbrödel" (Benedix)
2. 1.	Martha	in "Liebesheirat" (Baumberg)
11. 1.	Hertha v.Wallberg	in "Hofgunst" (v. Trotha)
25. 2.	Sempronia	in "Tiberius Gracchus" (Barth)
11. 3.	Camilla	in "Lebemänner" (F. Wolff)
19. 3.	Melitta	in "Sappho" (Grillparzer)
27. 4.	Alzinde	in "Moisasurs Zauberfluch" (Raimund)
10. 5.	Jane Eyre	in "Die Waise aus Lowood" (Birch-Pfeiffer)
3.10.	Else Vorlauf	in "Konrad Vorlauf" (Madjera)
9.10.	Adelaide	in "Der Heiratsmarkt" (Okonkowski)
10.11.	Margaretha Kurl	in "Maria Stuart" (Schiller)
27.11.	Irene v. Freistadt	in "Die Katakomben" (Davis)
	- neben Melitta die einzige Übernahme -	
28.11.	Gertrud (Lehrerin)	in "Kinder der Großstadt" (Wolf)
2.12.	Louise	in "Der Vetter" (Benedix)
14.12.	Erna (stud.med.)	in "Der neue Stiftsarzt" (Günther)
12. 2.1900	Sigrid	in "Die Hochzeit zu Alfosa" (Hedberg)
20. 2.	Susanne v.Waldheim	in "Der wilde Rittmeister" (v.Moser)
5. 3.	Cäsonia	in "Der Fechter von Ravenna" (Halm)
17. 4.	Amorosa	in "Lumpazivagabundus" (Nestroy)
27. 4.	Agrippina	in "Fortunat" (Bauernfeld)
2. 5.	Prinzessin Eboli	in "Don Carlos" (Schiller)
10. 5.	Helene	in "O diese Männer" (Rosen)
18. 9.	Begum	in "Karma" (K. Bleibtreu)
17.10.	Eva	in "Eva" (R. Voß)
29. 1.1901	Ophelia	in "Hamlet" (Shakespeare)
	- in der Titelrolle Ferdinand Bonn a.G. -	
8. 2.	Martha	in "Volksbeglücker" (v. Zobeltitz)
18. 5.	Kreusa	in "Medea" (Grillparzer)
21. 5.	Marie	in "Ein ungeschliffener Diamant" (Bergen)
23. 5.	Gräfin Rutland	in "Graf Essex" (Laube)
31. 8.	Berenice	in "Im Zeichen des Kreuzes" (Barret)

19.11.1901	Liselott'	in "Liselott'" (Stobitzer)
13. 1.1902	Anna v. Linden	in "Bekenntnisse" (Bauernfeld)
29. 1.	Therese	in "Der Wiedererstandene" (Radler)
4. 2.	Flora	in "Aus der Gesellschaft" (Bauernfeld)
1. 4.	Laura	in "Die Karlsschüler" (Laube)
21. 4.	Antigone	in "Die Tochter des Oedipus" (v. Jagow)
29. 4.	Journalistin	in "Helden der Feder" (Madjera)
8. 5.	Conrad (Hosenrolle)	in "Größenwahn" (Rosen)
30. 8.	Lucina	in "Die unheilbringende Krone" (Raimund)
7.10.	Toni	in "Unsere Toni" (Moser/Lenhart)
22.10.	Nebenrolle	in "Die große Sandbank" (Davis)
6.12.	Salome	in "Johannes" (Sudermann)
	- als Herodias Louise Dumont a.G. -	
26.12.	Haide	in "Das war eine köstliche Zeit" (Dovsky)
13. 2.1903	Lorle	in "Der Regiments-Don Juan" (Norini/Gatti)
27. 2.	Gülnare	in "Der Traum, ein Leben" (Grillparzer)
10. 3.	Vjera	in "Prinzeß Vjera" (Rubkel/ v. Wetzel)
22. 4.	Ruth	in "Ein Kind der Secession" (v. Moser/v. Trotha)

Unter Rainer Simons' Direktion spielte Hermine Körner (zwischen September 1903 und April 1904) folgende Rollen:

1. 9.	Eva	in "Die Tragödie des Menschen" (Mádach)
16. 9.	Gianetta	in "Das Goldstück" (List)
19. 9.	Titelrolle	in "Preciosa" (P.A. Wolff)
25. 9.	Frau v. Disnack	in "Das schwarze Schäflein" (Skowronnek)
1.10.	Puck	in "Ein Sommernachtstraum" (Shakespeare)
9.10.	Johanna	in "Die Jungfrau von Orleans" (Schiller)
16.11.	Leontine	in "Liebesmanöver" (Kraatz/ v. Schlicht)
15.12.	Louisette	in "Pierrot" (Costa)
22.12.	Engel	in "Das Krippenspiel von der Geburt" (Greinz)
7. 2.1904	Hildegard	in "Schnapphähne" (Bloem)
19. 2.	Maud	in "Die Überbildeten" (Berkas)
3. 4.	Ellen	in "Robinson Crusoe" (A.Ludwig)

Neben ihrer Tätigkeit am "Stadttheater" wirkte Hermine Körner noch in drei Inszenierungen des "Akademischen Vereins für Kunst und Literatur" im "Theater in der Josefstadt" mit:

14.11.1901	Helena	in "Robert Guiskard" (Kleist)
18. 3.1902	Ygraine	in "Tod des Tintageles" (Maeterlinck)
9. 5.1902	Solvejg	in "Peer Gynt" (Ibsen)

51) Eine Klausel in Müller-Guttenbrunns Vertrag richtete sich gegen die Aufführung von Stücken jüdischer Autoren oder "dem deutschen Denken und Fühlen widerstrebender fremdsprachiger Bühnenwerke" (zitiert nach: A. Gerstner, S. 129).

52) Wenige Jahre nach Hermine Körners Fortgang spezialisierte sich das Theater völlig auf das musikalische Repertoire und besitzt noch heute unter dem Namen "Wiener Volksoper" internationalen Ruf.

53) s. Wiener Abendpost - 16.2.1901, Deutsches Volksblatt - 9.5.1902 und Die Woche. Berlin - 8.6.1901.

54) siehe hierzu:
Hirschmann, L.: Das Berliner Residenztheater und das Neue Theater unter der Leitung von Siegmund Lautenburg. - Berlin 1960.
Muhle, G.: Die Geschichte des Residenztheaters in Berlin von 1871 - 1887. - Berlin, Phil.Diss. 1955.

55) Rollenverzeichnis 1904/05

27. 4.1904	Elise Moulureux	in "Die dreihundert Tage" (Gavault/Charvey)
10.12.	Angèle	in "Herkulespillen" (Bilhaud/Hennequin)
29. 1.1905	Claire	in "Hüttenbesitzer" (Ohnet) - Übernahme -
4. 2.	Diane	in "Hotel Pompadour" (Mars/Xanrof)
12. 3.	Nora	in "Nora" (Ibsen) - Übernahme -

(Angaben nach dem Studium Berliner Tageszeitungen; die angeführten Schwänke wurden ausnahmslos über Wochen en suite gespielt.)

April 1905 Gastspiel "auf Engagement" am Hamburger "Deutschen Schauspielhaus":

Elga	in "Elga" (G. Hauptmann)
Marikke	in "Johannisfeuer" (Sudermann)

Juni 1905 Tournee mit einem Berliner Gastspiel-Ensemble (Leitung: K. Meinhard) nach Wien und Budapest:

Elisabeth I.	in "Die Audienz" (E. Robert)

56) VZ - Nr. 197, 28.4.1904 - A.E.

57) BBC - Nr. 198, 28.4.1904 - I.L.

58) BuW - 1904/05 (1. Halbjahr) - S. 431.

59) Das Kleine Journal - 14.5.1905 ("Aus den Theaterkanzleien").

60) zitiert nach "Düsseldorfer Nachrichten" - Nr. 7, 9.1.1956.
(Worte Hermine Körners aus Anlaß der Überreichung des 'Gold-Topas', s. Anm. 229, der Louise Dumont im Januar 1956.)

61) Literatur zur Schauspielerin Louise Dumont:
Brües, O.: Louise Dumont. - Emsdetten 1956.
Liese, W.: Louise Dumont. - Wien, Phil.Diss. 1968.

62) Rheinisch-Westfälische Zeitung. Essen - 6.8.1906.
Bis zu seinem Tode (1907) gehörte auch Josef Lewinsky, der berühmte Charakterdarsteller des "Burgtheaters", dem Kollegium der Schauspielschule an. Lewinsky, der als einer der bedeutendsten Sprechvirtuosen seiner Generation galt, kümmerte sich in seinen Kursen - nach dem Artikel in der "Rhein.-Westf. Ztg." - vornehmlich um die "Weiterbildung der talentierten jungen Kräfte des Ensembles im klassischen Fach".

63) Dumont, L.: Vermächtnisse. - Düsseldorf 1932 - S. 21.

64) s. Linke, M.: Gustav Lindemann. - Düsseldorf 1969.

65) Dumont, L.: Vermächtnisse - S. 67.

66) In diesem Zusammenhang ist eine Aussage des Regisseurs Willi Schmidt (in einem Gespräch mit dem Verf., Berlin - Februar 1968) von Interesse. Schmidt erinnerte sich, daß Gründgens - der berühmteste Schüler der Dumont - ihm einmal sagte, es sei gefährlich für einen jungen Schauspieler gewesen, allzu lange unter Louise Dumont zu arbeiten oder zu lernen, da die "Atmosphäre von Weihekerzen und Tempel" (Gründgens), die sie an ihrer Bühne kultiviert habe, sich letzten Endes auch in einer "feierlich zelebrierenden" Darstellungsweise habe äußern müssen.
s. auch Riess, C.: Gustaf Gründgens. - Hamburg 1965 - S. 23.

67) zitiert nach: Neue Rhein-Zeitung - Nr. 8, 9.1.1956 -
(im Rahmen der Topas-Verleihung geäußert.)

68) Stahl, E.L.: Shakespeare und das deutsche Theater. - Stuttgart 1947 - S. 472.

69) Rheinisch-Westfälische Zeitung. Essen - 29.8.1908 - Sp.

70) s. zur "Salome"-Einstudierung:
Kienzl, H.: Die Bühne - ein Echo der Zeit. - Berlin 1907. S. 64 ff.
Vergleich der Düsseldorfer Aufführung mit der am "Deutschen Theater" (Regie: Reinhardt, Salome: G. Eysoldt).

71) DNN - 31.3.1909 - Dr. F. (= Frantz).

72) DGA - 31.3.1909 - Viktor M. Mai.

73) BuW - 1908 - S. 342 - H. Kraeger.

74) DNN - 20.10.1906 - ng. (das Signum des Kritikers war leider nicht zu entschlüsseln.)

75) Düsseldorfer Zeitung - 20.10.1906 - G.L.

76) DGA - 20.10.1906 - Viktor M. Mai.

77) Ihering, H.: Von Kainz bis Wessely. - S. 138 (s. auch Sb - 9.7. 1914 - H.I.).

78) T - Nr. 303, 28.12.1916 - Julius Hart.

79) DNN - 23.10.1907 - ng.

80) Rhein- und Ruhr-Zeitung, Duisburg - 22.10.1907 - H. Sp.

81) Besonders tadelte Wolff ihre Toinette, die er zu grell-effektvoll dargeboten fand (DrNN - 27.4.1913: "... mehr Mirbeau als Molière").

82) s. Krause, Carla: Agnes Sorma. - Berlin, Phil.Diss. 1969.

83) DNN - 14.3.1906 - Dr.F.

84) DGA - 7.12.1905 - Rw.

85) Westdeutsche Abendpost - 21.3.1906 - F-s.

86) im Besitz des Dumont-Lindemann-Archivs, Düsseldorf.

87) Rollenverzeichnis Hermine Körners während ihrer Tätigkeit am "Düsseldorfer Schauspielhaus" (Angaben nach den Besetzungszetteln, im Besitz des Dumont-Lindemann-Archivs)

2.11.1905	Fräulein Elster	in "Komödie der Liebe" (Ibsen) - Übernahme -
7.11.	Regine Engstrand	in "Gespenster" (Ibsen)
11.11.	Titelrolle	in "Salome" (Wilde)

18.11.1905	Jadwiga Niemeyer	in "Traumulus" (Holz/Jerschke)
24.11.	Schwanhild	in "Komödie der Liebe" (Ibsen) - Übernahme -
6.12.	Titelrolle	in "Minna von Barnhelm" (Lessing)
10.12.	Lady Milford	in "Kabale und Liebe" (Schiller) - Übernahme -
22.12.	Helena	in "Ein Sommernachtstraum" (Shakespeare)
31.12.	Ottilie	in "Die zärtlichen Verwandten" (Benedix)
13. 1.1906	Lisa	in "Eine Nacht in Florenz" (P.Ernst)
22. 1.	Séverine	in "Der grüne Kakadu" +
	Margarethe	in "Literatur" (Schnitzler)
9. 2.	Xenofa	in "Der Prinzgemahl" (Xanrof/ Chancel)
22. 2.	Maria	in "Was ihr wollt" (Shakespeare)
5. 3.	Louka	in "Helden" (Shaw)
14. 3.	Titelrolle	in "Nora" (Ibsen)
18. 3.	Magda	in "Heimat" (Sudermann) - Übernahme -
28. 3.	Thea Elvsted	in "Hedda Gabler" (Ibsen) - Übernahme -
4. 4.	Maja Rubek	in "Wenn wir Toten erwachen" (Ibsen)
15. 4.	Elisabeth	in "Maria Stuart" (Schiller)
24. 4.	Gräfin Clara	in "Untreu" (Bracco)
11. 5.	Rita Revera	in "Die sittliche Forderung" (Hartleben)
22. 5.	Annie	in "Abschiedssouper" (Schnitzler)
1. 9.	Louise Hilse	in "Die Weber" (G. Hauptmann)
2. 9.	Markgräfin	in "Das Tal des Lebens" (Dreyer) - Übernahme -
3. 9.	Titelrolle	in "Cyprienne" (Sardou/de Najac)
8. 9.	Madelon	in "Die Gezierten" (Molière)
13. 9.	Marianne	in "Der Gegner" (Capus)
6.10.	Thea	in "Das Blumenboot" (Sudermann)
18.10.	Gina Ekdal	in "Die Wildente" (Ibsen)
16.11.	Helene Marowa	in "Der Kammersänger" (Wedekind) +
	Kleanthis	in "Amphitryon" (Molière)
1.12.	Agerl	in "Doppelselbstmord" (Anzengruber)
26.12.	Marianne	in "Husarenfieber" (Kadelburg/ Skowronnek)
7. 1.1907	Irene Herms	in "Der einsame Weg" (Schnitzler)
19. 1.	Sigune	in "Der heimliche König" (Fulda)
1. 4.	Cathérine	in "Madame Sans-Gêne" (Sardou)
15. 4.	Ninon de Lenclos	in "Die Gesellschaft des Abbé Chateauneuf (Stucken) +
	Adele	in "Boubouroche" (Courteline)

23. 4.1907	Marie Louise	in "Der Dieb" (Bernstein)
16. 5.	Sora	in "Der Triumph der Empfindsamkeit" (Goethe)
2. 6.	Mrs. Cheveley	in "Ein idealer Gatte" (Wilde)
17. 6.	Ethel Holm	in "Vater und Sohn" (Esman)
18. 8.	Primadonna	in "Die lustige Salome" (La Porte)
5. 9.	Jenny	in "Die Erziehung zur Ehe" +
	Olga	in "Der Abschied vom Regiment" (Hartleben)
10. 9.	Porzia	in "Der Kaufmann von Venedig" (Shakespeare)
9.10.	Ilse	in "Frühlings Erwachen" (Wedekind)
21.10.	Miß Prism	in "Bunbury" (Wilde)
31.10.	Karen	in "Tragödie der Liebe" (Heiberg)
31.12.	Bianca	in "Mandragola" (Eger)
2. 1.1908	Frau Brendel	in "Die deutschen Kleinstädter" (Kotzebue)
25. 1.	Doris Wiegand	in "Der Dummkopf" (Fulda)
9. 2.	Minchen	in "Panne" (Skowronnek)
20. 2.	Wassilissa	in "Nachtasyl" (Gorki)
29. 2.	Marie	in "Zum Sonnenvogel" (F. Wolff)
12. 3.	Ethel Santley	in "Wolkenkratzer" (Rössler/Heller)
29. 4.	Inga	in "Unter blonden Bestien" +
	Betty	in "Puss" +
	Franziska	in "Volksaufklärung" (Hartleben)
9. 5.	Jolantha	in "Der Teufel" (Molnár)
6. 6.	Venus	in "Orpheus in der Unterwelt" (Offenbach)
17. 8.	Nicole	in "Der bürgerliche Edelmann" (Molière)
20. 8.	Sittah	in "Nathan der Weise" (Lessing)
27. 8.	Adah	in "Sodoms Ende" (Sudermann)
23.10.	Sonnenschein	in "Der Stolz der Stadt" (Wied)
12.11.	Lucienne	in "Die Liebe wacht" (Caillavet/de Flers)
24.11.	Erste Dame	in "Das Leben des Menschen" (Andrejew)
5.12.	Paulette	in "Vater" (Guinon/Bouchinet)
13.12.	Ninon de Hauteville	in "Moral" (Thoma)
25.12.	Armgard	in "Wilhelm Tell" (Schiller) - Übernahme -
23. 1.1909	Julie	in "Doktor Klaus" (L'Arronge) - Übernahme -
6. 2.	Frau v. Frankenfrei	in "Revolution in Krähwinkel" (Nestroy)
27. 2.	Kate Curtis	in "Unsere Kate" (Davies)
29. 3.	Lulu	in "Erdgeist" (Wedekind)

26. 4.1909	Sie	in "Wie er ihren Mann belog" (Shaw)
16. 5.	Emil (Hosenrolle)	in "Kyritz-Pyritz" (Justinus/Wilken)
28. 5.	Fanny Wilton	in "John Gabriel Borkman" (Ibsen)
5. 6.	Ottilie	in "Wohltätige Frauen" (L'Arronge)
25. 6.	Rahel	in "Die Jüdin von Toledo" (Grillparzer) - Übernahme -

88) Ihr Vertrag lief vom 1.9.1909 bis 31.8.1914 mit Jahresbezügen von 12 - 14 000 Mark. (Nach: "Der Fall Körner" von Max Epstein. In: Sb - Nr. 45, 11.11.1915.)

89) Weinschenk, H.E.: Schauspieler erzählen. - S. 204.

90) Nachdem Zeiß 1916 Dresden verlassen hatte, machte er in dem folgenden Jahrzehnt als Intendant der städtischen Schauspielhäuser in Leipzig und Frankfurt sowie des Münchener Nationaltheaters diese Bühnen zu den führenden progressiv ausgerichteten Theatern in Deutschland. (s. "Zeiss, Weichert und die zwanziger Jahre. Über ein Kapitel Frankfurter Theatergeschichte" von Günther Rühle. In: Th - 1964, H. 2 - S. 13 ff.)

91) Ihering, H.: Begegnungen mit Zeit und Menschen. - Bremen 1965 - S. 167.

92) Enthalten in der Festschrift zur Eröffnung des neuen "Königlichen Schauspielhauses" - Dresden 1913.

93) DA - 10.1.1909 - F.K.

94) DrNN - 8.1.1909 - J.F.W.

95) DrNN - 11.6.1910 - J.F.W. (zu "Wienerinnen").

96) DA - 11.12.1909 - F.K.

97) DA - 7.1.1911 - F.K.

98) DA - 18.1.1911 - F.K. (zu "Bunbury").

99) DA - 18.1.1912 - F.K.

100) Rollenverzeichnis Hermine Körners am "Königlichen Schauspielhaus" (nach Angaben der Dramaturgie des Dresdener "Staatstheaters")

16. 9.1909	Isot	in "Tantris der Narr" (E. Hardt)
30. 9.	Bettina	in "Des Pfarrers Tochter von Strelador" (Dreyer)
9.12.	Vroni	in "Der Meineidbauer" (Anzengruber) - Übernahme -

23.12.1909	Eva Gerndl	in "Das Konzert" (Bahr)
18. 1.1910	Othella	in "Zweimal zwei ist fünf" (Wied) - Übernahme -
5. 2.	Jennifer	in "Der Arzt am Scheideweg" (Shaw)
17. 3.	Hedwig	in "Hanneles Himmelfahrt" (G. Hauptmann)
22. 5.	Frau Piepenberg	in "Kyritz-Pyritz" (Justinus/Wilken)
10. 6.	Maria Fischl	in "Wienerinnen" (Bahr)
15. 9.	Gloria	in "Der verlorene Vater" (Shaw)
5. 1.1911	Lady Milford	in "Kabale und Liebe" (Schiller)
18. 1.	Gwendolen	in "Bunbury" (Wilde)
26. 2.	Rita Revera	in "Die sittliche Forderung" (Hartleben)
9. 3.	Sandpergerin	in "Glaube und Heimat" (Schönherr)
30. 3.	Ninon	in "Ninon de Lenclos" (P. Ernst)
30. 4.	Fortuna	in "Lumpazivagabundus" (Nestroy)
2. 5.	Salome	in "Herodes und Mariamne" (Hebbel)
2. 6.	Anna Mahr	in "Einsame Menschen" (G. Hauptmann)
12. 9.	Zarin Katharina	in "Zar Peter" (Erler)
14. 9.	Amalia	in "Der große Tote" (Magnussen/Sarauw)
21. 9.	Emilia	in "Othello" (Shakespeare)
28. 9.	Lady Stutfield	in "Eine Frau ohne Bedeutung" (Wilde)
26.10.	Mirza	in "Judith"(Hebbel)
9.11.	Dilara (Köchin)	in "Der Hulla" (P. Ernst)
23.12.	Fräulein Elster	in "Komödie der Liebe" (Ibsen)
16. 1.1912	Elga	in "Elga" (G. Hauptmann)
24. 2.	Adrienne	in "Der heilige Hain" (Caillavet/de Flers)
10. 3.	Jenny	in "Die Erziehung zur Ehe" (Hartleben)
18. 5.	Gerda	in "Wetterleuchten" (Strindberg)
23. 9.	Elisaweta Antonowna	in "Narrentanz" (Birinski)
10.10.	Hanna Elias	in "Gabriel Schillings Flucht" (G. Hauptmann)
3.11.	Cäcilie	in "Zwischenspiel" (Schnitzler)
14.11.	Dorimène	in "Der Bürger als Edelmann" (Molière/Strauß) - Hofoper -
5.12.	Buhlschaft	in "Jedermann" (Hofmannsthal)
9.12.	Mrs. Allonby	in "Eine Frau ohne Bedeutung" (Wilde) - Übernahme -
14. 2.1913	Marketenderin	in "Die Torgauer Heide" (O.Ludwig)
6. 3.	Dora Delaney	in "Fannys erstes Stück" (Shaw)
25. 4.	Toinette	in "Der eingebildete Kranke" (Molière)
6. 5.	Hedda	in "Hedda Gabler" (Ibsen)

30. 5.1913	Helene Marowa	in "Der Kammersänger" (Wedekind)
2.10.	Leonore Sanvitale	in "Torquato Tasso" (Goethe)
17.10.	Fräulein Raschke	in "Die armseligen Besenbinder" (Carl Hauptmann)
30.10.	Gräfin Terzky	in "Die Piccolomini" (Schiller) - Übernahme -
2.11.	Gräfin Terzky	in "Wallensteins Tod" (Schiller) - Übernahme -
11.11.	Lucy Watson	in "Die Welt, in der man sich langweilt" (Pailleron) - Übernahme -
20.11.	Eliza	in "Pygmalion" (Shaw)
8. 2.1914	Jadwiga Niemeyer	in "Traumulus" (Holz/Jerschke)
28. 4.	Rebekka West	in "Rosmersholm" (Ibsen)
10. 5.	Frau Seifert	in "Kater Lampe" (Rosenow)
28. 5.	Gräfin Werdenfels	in "Der Marquis von Keith" (Wedekind)
22. 6.	Dagmar v. Heltgen	in "Des Pastors Rieke" (Schlaikjer)
3.11.	Frau v. Kameke	in "Katte" (Burte)
16.11.	Charlotte	in "Jahrmarkt in Pulsnitz" (Harlan)
27.11.	Handelsfrau	in "Der Wächter auf den Bergen" (C. Hauptmann)
6.12.	Minna	in "Mein Leopold" (L'Arronge)
28. 1.1915	Anna v. Grumbach	in "Florian Geyer" (G.Hauptmann)
10. 2.	Marna	in "Wenn der junge Wein blüht" (Björnson)
30. 9.	Weib	in "Der Weibsteufel" (Schönherr)

außerdem in einer Matinee des "Zentraltheaters":

12. 3.1910	Agerl	in "Der Doppelselbstmord" (Anzengruber)

101) DN - 17.9.1909 - Hartwig.

102) Im "Dresdner Journal" schrieb Karl Reuschel (7.5.1913):

> "Sie besitzt alles, um die schillernden Frauencharaktere Ibsens zu verkörpern. (...) Sie gibt überall Natur und wendet die höchste Einsicht, das bewußte Können daran, ihre Kunst vergessen zu machen."

103) DN - 30.4.1914 - Hartwig.

104) Sb - 9.7.1914 ("Dresdens Hofschauspiel").

105) DB - H. 6, 7.2.1916 (Protokoll) - s. auch Sb - Nr. 45, 11.11.1915 ("Der Fall Körner").

106) In den dreißiger Jahren erschien ein Schlüsselroman ("Die Schauspielerin"), der die Geschehnisse in den Monaten vor und nach dem Wechsel nach Berlin zum Inhalt hat. Otto Nebelthau (von 1919 bis 1923 zusammen mit der Körner Direktor des "Münchener Schauspielhauses" und zuvor - bei Ausbruch des Krieges - Schauspieleleve am Dresdener Hoftheater, wo er Hermine Körner kennenlernte) war der Autor des in einer schwärmerisch-pathetischen Sprache abgefaßten Buches, das im Stil und in der Tendenz der im Dritten Reich geförderten 'Blut-und-Bodenliteratur' eng verwandt ist.

Inhalt:
Der Direktor des berühmten 'Goethe-Theaters' in Berlin sieht die in der 'Stadt am Strom' unzufriedene, von ihrem ehemaligen 'charakterlosen' Liebhaber enttäuschte Schauspielerin Ursula Keller als Emilia in "Othello" (tatsächlich dürfte Reinhardt die Körner im September 1913 im Rahmen der Festaufführungen zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in der Rolle der Marketenderin - in "Torgauer Heide" - und als Gräfin Terzky zum erstenmal auf der Bühne erlebt haben) und verpflichtet sie gegen den Widerstand ihrer vormaligen Intendanz sofort an sein Theater. Ihr Berliner Debüt als Elisabeth in "Maria Stuart" wird ungeachtet aller Voreingenommenheit und Feindseligkeit zu einem 'grandiosen Sieg' der Keller - die als eine verschlossene und komplizierte 'Natur' geschildert wird - und zum Höhepunkt des Romans, der etwas überraschend 'tragisch' mit dem 'Heldentod an der Front' Woldemars, Ursula Kellers jungem neuen Freund, endet.

107) Am 18.11.1916 kam der Prozeß Dresdener Hoftheater - Hermine Körner zur Entscheidung. Das Gericht bestätigte nachträglich die Rechtskraft des Beschlusses des Berliner Amtsgerichts-Mitte, so daß ein Vertragsbruch Frau Körners nicht vorlag (die Behauptung der Klägerpartei, die Schauspielerin habe bereits vor Entscheidung des Amtsgerichts an den "Maria Stuart"-Proben in Berlin teilgenommen und so eindeutig gegen die Satzungen des "Bühnen-Vereins" verstoßen, konnte nicht bewiesen werden). Hermine Körner brauchte also die vom Hoftheater geforderte Konventionalstrafe nicht zu zahlen, wurde jedoch verurteilt, einen ihr im Sommer 1915 gewährten hohen Vorschuß zurückzuerstatten. (s. DB - H. 2, 8.1.1917.)

108) Sie hatte schon im September 1911 ihren am 31.8.1914 ablaufenden Vertrag um weitere fünf Jahre verlängert. Nunmehr sollte sie Jahresbezüge bis zu 18 000 Mark erhalten. (Die Kriegslage machte dann aber eine starke Reduzierung der Künstlergagen erforderlich.) Am "Deutschen Theater" wurden ihr jährlich 10 000 Mark garantiert, außerdem erlaubte ihr ein Passus des Berliner Vertrags die Mitwirkung bei Filmaufnahmen. (Nach dem Protokoll des "Deutschen Bühnen-Vereins" in: DB - 7.2.1916.)

109) s. Weinschenk, H.E.: Schauspieler erzählen. - S. 205.

110) publiziert in: DB - H. 2, 8.1.1917.

111) DN - 24.10.1915 -

112) Kummer, F.: Dresden u. seine Theaterwelt. - S. 263.

113) Kiaulehn, W.: Hermine Körner - Schauspielerin schlechthin. - In: NZ - 30.5.1952.

114) BZaM - 29.10.1915 -
Maria Fein, die spätere Frau Theodor Beckers, war von Reinhardt schon eine Spielzeit zuvor nach Berlin geholt worden.

115) Aus dem Umstand, daß wochenlang ohne eine Darstellerin der Elisabeth geprobt worden war, folgerte das Präsidium des "Bühnen-Vereins", Reinhardt habe schon frühzeitig mit Hermine Körners Kommen gerechnet und sei auch - entgegen seiner Aussage - vom Eingreifen Ferdinand Körners unterrichtet gewesen.

116) BZaM - 30.10.1915 - Norbert Falk.

117) Sb - Nr. 5, 3.2.1916 -

118) BZaM - 26.1.1916 - Norbert Falk.

119) Sb - Nr. 10, 7.3.1916 -

120) In seiner "Hedda Gabler"-Kritik (Sb - Nr. 38, 19.9.1916) nannte Jacobsohn die Körner eine "bourgeoise Poseuse" und konstatierte:

> "Immer haben wir Grund, die Urteilsfestigkeit Max Reinhardts zu beargwöhnen, den nicht allein nach dieser Provinzschauspielerin verlangt, nein, der keinen Skandal gescheut hat, um sich ihrer vier Jahre vor dem gesetzlichen Termin zu bemächtigen."

Er billigte ihr allenfalls die Eignung für die Darstellung "gesetzter Mütter, deren Söhne schon Väter sein könnten" (Sb - Nr. 42, 17.10.1916) zu. Der klassische Spielplan biete ihr als einzige ideale Rolle Schillers Königin Isabeau (Sb - Nr. 5, 3.2.1916). Ihre Lady Milford fand er "urkomisch" (Sb - Nr. 52, 28.12.1916) und nach der Aufführung der "Phädra" spottete er:

> "Wahrhaftig, wäre Sarastro eine Sprechrolle: hier hätte sie den idealen Vertreter, einen Verkörperer in der ausgiebigsten Bedeutung des Wortes, der mit

> seines Basses Grundgewalt, mit respektgebietenden Athletenarmen, mit dröhnendem Schritt und mit fingerdick geschminktem Bajazzo-Gesicht auch blutschänderischen Leidenschaften eine Wucht zu verleihen weiß, daß in den nächsten Jahren die Stammgäste der Münchner Bräukeller ihre beneidenswerte Freud' haben werden." (Wb - Nr. 45, 3.11.1918.)

121) Von Kerr existieren nur wenige Äußerungen zu Hermine Körners Spiel. Während ihrer Tätigkeit am "Deutschen Theater" schrieb ausnahmslos Julius Hart im "Tag" die Rezensionen zu den Aufführungen mit der Körner. Bemerkenswert erscheint Kerrs Urteil nach "Hedda Gabler": "Wenn diese eiskalte Frau die Hauptrolle spielt, kaue ich die ganze Nacht an meinem Bleistift." (Zitiert nach: Der Spiegel v. 18.5.1950.)

122) DA - 3.7.1931 (aus Anlaß eines Gastspiels Elisabeth Bergners) Vergleich Kummers zwischen Hermine Körners Gestaltungsweise - vornehmlich während ihrer Zugehörigkeit zum Hoftheater - und der Elisabeth Bergners, deren Spiel im Detail stets befriedigen könne, dabei jedoch "das geistige Band" fehle.
Ein weiterer interessanter - in diesem Falle direkter - Vergleich zweier darstellerischer Stilauffassungen ermöglichte Kummer 1926 die Partnerschaft Körner-Bassermann in einer "Narziß"-Aufführung des "Alberttheaters". Kummer würdigte die präzise Nuancierungskunst Bassermanns und betonte:

> "Frau Körner dagegen suchte ihre Wirkungen in großen Linien, nicht in Ziselierung der Einzelheiten. Ihre Zeichnung der Krankheit der Pompadour war merkwürdig weit entfernt von der Kleinmalerei früherer Tragödinnen." (DA v. 21.4.1926.)

123) AZ - 22.7.1916 - Kurt Moreck.

124) AZ - Nr. 30, 22.7.1917 - Kurt Moreck.

125) T - Nr. 221, 20.9.1916 - Julius Hart.

126) Einzusehen in der "Max Reinhardt-Forschungsstätte" in Salzburg unter der Signatur B/274.

127) Sb - Nr. 38, 19.9.1916 -

128) BBZ - Nr. 437, 17.9.1916 - bs.

129) BLA - 17.9.1916 - M.S.

130) T - Nr. 273, 19.11.1916 - Julius Hart.

131) Pfeiffer, H.: Zum 75. Geburtstag Hermine Körners. - In: FAZ - Nr. 125, 31.5.1957.

132) Interview mit der "Münchner Post" (im Besitz des Archivs des Berliner "Deutschen Theaters" - unvollständig datiert.).

133) VZ - Nr. 23, 23.1.1917 -

134) Rollenverzeichnis Hermine Körners an den Bühnen des "Deutschen Theaters" (nach den Besetzungszetteln - im Besitz des Archivs des "Deutschen Theaters" - zusammengestellt.)

29.10.1915	Elisabeth	in "Maria Stuart" (Schiller) - DT -
11.11.	Gerda	in "Wetterleuchten" (Strindberg) - Übernahme, K -
25. 1.1916	Beatrice	in "Viel Lärm um nichts" (Shakespeare) - V -
15. 2.	Das Weib	in "Der Weibsteufel" (Schönherr) - Übernahme, K -
29. 2.	Lady Macbeth	in "Macbeth" (Shakespeare) - DT -
16. 9.	Hedda	in "Hedda Gabler" (Ibsen) - K -
30. 9.	Vida Phillimore	in "Jonathans Töchter" (Mitchell) - K -
13.10.	Gräfin de la Roche	in "Soldaten" (Lenz) - DT -
9.11.	Dame in Trauer	in "Minna von Barnhelm" (Lessing) - DT -
17.11.	Lady Milford	in "Kabale und Liebe" (Schiller) - DT -
23.12.	Sidonie Knobbe	in "Die Ratten" (G.Hauptmann) - V -
8. 9.1917	Kamilla	in "Fasching" (Molnár) - Übern.,K -
14. 9.	Titelrolle	in "Madame d'Ora" (Jensen) - K -
7.11.	Iokaste	in "König Oedipus" (Sophokles-Hofmannsthal) - Übernahme, V -
31.10.1918	Phädra	in "Phädra" (Racine-Schiller) - KS -
11.12.	Rebekka West	in "Rosmersholm" (Ibsen) - Übern., K -
13.12.	Fürstin	in "Und das Licht scheinet in der Finsternis" (Tolstoi) - DT -
20.12.	Gräfin Geschwitz	in "Die Büchse der Pandora" (Wedekind) - KS -

(DT = Deutsches Theater; K = Kammerspiele des Deutschen Theaters; V = Volksbühne am Bülowplatz; KS = Kleines Schauspielhaus)

Übernahmen im Rahmen von Ensemble-Gastspielen des "Deutschen Theaters":

Jan./Febr. 1917 Klytämnestra in "Die Orestie" (Aischylos)
- Schweiz (Bern, Basel, Zürich) -
November 1917 Minna in "Minna von Barnhelm" (Lessing)
- 'Front-Tournee' durch Belgien und das Rheinland -

135) An neuen Rollen spielte die Körner zwischen 1916 und 1918 als Gast:

1916

Madonna Dunone	in "Die Frau im Fenster" (Hofmannsthal)
Thekla	in "Gläubiger" (Strindberg) - in Hannover -
Pompadour	in "Narziß" (Brachvogel)
Mrs. Arbuthnot	in "Eine Frau ohne Bedeutung" (Wilde) - in München -

1917

Medea	in "Medea" (Grillparzer)
Kamilla	in "Fasching" (Molnár) - in München -

1918

Lola	in "Die Tänzerin" (Lengyel)
Marguerite	in "Die Kameliendame" (Dumas) - in Dresden -
Gräfin Lavalette	in "Das Frauenopfer" (G. Kaiser)
Wassilissa	in "Du sollst nicht töten" (Andrejew) - in München -

136) Sie spielte unter der Regie von Fred Sauer eine - wie es in der "BZaM" (16.9.1916) hieß - "vielfach geprüfte, abenteuernde Frau" in "Das Leid". Es blieb ihr einziger Stummfilm. Ihre Neigung zur Korpulenz sowie das nicht sehr photogene Gesicht dürften einer Filmkarriere der Körner im Wege gestanden haben (sie hatte zunächst offensichtlich großes Interesse am Medium Stummfilm gezeigt und - nach einer Notiz der "BZaM" vom 20.6.1916 - sogar "mehrere Filmstücke verfaßt").

137) MNN - Nr. 386, 31.7.1916 - R.E.

138) Siegfried Jacobsohn hatte in seiner Beurteilung der Inszenierung von "Und das Licht scheinet in der Finsternis" gehofft:

> "Wolle Gott, daß das zahlungsfähige München schon durch seinen Anteil an den Geburtswehen einer Prinzipalschaft Hermine Körners die Dame instandesetzt, sich von ihren Berliner Verpflichtungen vollständig loszukaufen." (Wb - Nr. 51, 16.12.1918)

Es wurde offensichtlich ohne Schwierigkeiten dann erreicht, daß Hermine Körner bereits ein halbes Jahr vor Ablauf ihres Vertrages Berlin verlassen konnte. Im Januar 1919 trat sie schon nicht mehr an Reinhardts Bühnen auf.

139) BBC - 1.11.1918 - Herbert Ihering.

140) Wb - 3.11.1918 -

141) VZ - 1.11.1918 - St. Gr.

142) BLA - 1.11.1918 - w.h.

143) BBC - 1.11.1918 - Herbert Ihering.

144) Auch in der erweiterten Auflage von 1928 wird die Körner ignoriert.

145) Drews, W.: Königin im Bühnenreich. - In: FAZ - Nr. 294, 16.12. 1960.

146) s. Kapitel "Die Prinzipalin".

147) Nach Angabe von Thea Thiele (in den zwanziger Jahren Mitglied des "Alberttheaters") lag 1926 sogar eine Tournee durch die USA im Bereich des Möglichen. Dieses Projekt habe sich jedoch zerschlagen, weil Frau Körner der Forderung der amerikanischen Veranstalter, ihr Körpergewicht erheblich zu reduzieren, nicht nachkommen wollte. (Gespräch mit Frau Thiele, Berlin 1969.)

148) DZ - 21.4.1951 (Interview).

149) Düsseldorfer Nachrichten - Nr. 210, 8.9.1956 - H.T.

150) s. Kapitel "Die Regisseurin".

151) Gespräch mit Heinz Leo Fischer (von 1927-29 Mitglied des "Alberttheaters"), München 1967 (= Fischer-Gespräch).

152) s. Richter-Haaser, I.: Die Schauspielkunst A. Bassermanns. - Berlin 1964.

153) Angaben des Schauspieler-Ehepaares Paul Lewitt - Charlotte Küter, das in jenen Jahren am "Alberttheater" häufig in Gastspielen der Körner mitwirkte. (Gespräch mit dem Ehepaar Lewitt, Ost-Berlin 1967.)

154) DA - 29.6.1922 - E.B.

155) BBC - Nr. 488, 19.10.1926 - H.I.

156) BT - Nr. 494, 19.10.1926 - Bur.

157) O.F. Schöpf schrieb (NMT v. 12.1.1925):

> "Es ist offensichtlich, daß München nun seine beste Schauspielerin verliert. Und das ist beklagenswert; es wäre vielleicht die einzig positive Tat des Staatsschauspieldirektors Keller gewesen, wenn ihm seine Absicht gelungen wäre, Hermine Körner dem Staatstheater zu verpflichten. Zwar in Rollen, wo Empfindung des Herzens, warm strömendes Menschentum dominieren, greift Hermine Körner zumeist zu einem innerlich unwahren, theatralischen Ton und läßt kalt. Das ist ein Defizit, das an Wesentliches der Künstlereigenschaft rührt: in dieser Richtung liegt die Gefahr der Veräußerlichung ihrer blendenden Mittel und ihrer grandiosen Technik. Aber überall, wo das Dichterwort Kaltblütigkeit, Schärfe der Erfassung und des Temperamentes erheischt, da ist Hermine Körner groß."

Sinsheimer (AZ - Nr. 86, 1.3.1925) nannte die Körner eine "Persönlichkeit von Rang und Kraft", die über einen "nicht gewöhnlichen Kunstverstand und Kunstinstinkt verfügt". Er resümierte:

> "Im Bild der theatralischen Künste unserer Stadt hinterläßt Frau Koerner eine schmerzliche Lücke. Sie war die charaktervolle Frau und die Dame von Welt auf der Bühne. Durch zwei unvergeßliche Leistungen hat sie den Rahmen ihres Talents und ihrer Menschlichkeit markiert: durch die Elisabeth in "Maria Stuart" und durch die Madame Sans-Gêne. (...)
> So stand sie, eine reiche, wenn auch nicht tiefe darstellerische Persönlichkeit vor uns, und überdies auch eine meisterliche Beherrscherin alles Technischen und aller äußeren darstellerischen Behelfe."

158) BBC - Nr. 543, 18.11.1916 - Emil Faktor (zu Lady Milford).

159) VZ - 2.7.1926 - M.J.

160) DA - 8.1.1909 - F.K.

161) Düsseldorfer Lokalzeitung - 1.2.1930 - H.W. Keim.

162) DA - 12.6.1921 - F.K.

163) Ihering, H.: Von Kainz bis Wessely. - S. 141.

164) Kerr, A.: Die Welt im Drama. - Köln/Berlin 1964 - S. 469.

165) ebd. S. 490 (über Lina Lossen).

166) s. z.B. die Beurteilung Tilla Durieux' durch Julius Bab. (In:

Schauspieler u. Schauspielkunst. - Berlin 1928 - S. 100 f.)

167) Auch in Jacobsohns Beurteilungen der Körner ist - neben den nicht mehr künstlerische Kriterien berührenden 'Entgleisungen' - diese Ablehnung der großflächigen, nicht realistischen Gestaltungsform des Tragödienspielers festzustellen. Als erstrebenswert erschien ihm "eine Spielweise wie ein Hauch" - eine sehr nuancierte, 'leise' Wirkungsweise, wie er sie bei der Duse, bei Agnes Sorma und Oskar Sauer am besten erfüllt fand (s. "Der Kritiker und sein Theater: Siegfried Jacobsohn." von Henning Rischbieter. In: Th - 1966, H. 4 - S. 26 ff.). So klagte er bezeichnenderweise nach Hermine Körners Auftreten als Hedda Gabler (Sb - Nr. 38, 19.9.1916): "Es ist nichts lautlos um sie. Was in unbestimmbaren Übergängen schillern soll, wird gradlinig gemacht, wird verdeutlicht und unterstrichen." Ein anderes Mal meinte er, auf ihre angebliche Theatralik hinweisend, sie sei "so entsetzlich leer und kalt, daß ihr selbst Shakespeare zum Kino" werde (Sb - 18.9.1917 - zu "Madame d'Ora").

168) TZ - Nr. 63, 16.3.1932 (Interview)

169) AZ - Nr. 86, 1.3.1925 - hs.

170) MZ - Nr. 58/59, 28.2./1.3.1925 - Hanns Braun.

171) DA - 3.9.1928 - F.K. (nach der Premiere der "Iphigenie").

172) Original (von 1922) im Schiller-Nationalmuseum, Marbach.

173) DV - 12.3.1928 - K.S.

174) So sagt Porzia in Schlegels Übersetzung (und auch in der von Hermine Körner gewählten Version C.W. Schmidts, s. Anm. 511) zu Nerissa über den Pfalzgrafen (I,2):

> "Er tut nichts wie Stirnrunzeln, als wollt' er sagen:
> wenn ihr mich nicht haben wollt, so laßt's! Er hört
> lustige Geschichten an und lächelt nicht."

Soweit spricht auch Porzia in Frau Körners Regiebuch, die folgende Passage jedoch wurde ihr gestrichen:

> "Ich fürchte, es wird der weinende Philosoph aus
> ihm, wenn er alt wird, da er in seiner Jugend so unhöflich finster sieht. Ich möchte lieber an einen Totenkopf mit dem Knochen im Munde verheiratet sein,
> als an einen von diesen."

(Regiebuch S. 17.)
In der gekürzten Fassung klingen Porzias Worte damenhafter und höflicher, allerdings auch weniger drastisch-ausgelassen.

175) FZ - Nr. 61, 2.3.1916 - E.H.

176) RIAS Berlin (1955).

177) MAA - Nr. 23, 19.1.1920 - Wolf.
Hermine Körners Regiebuch zu dieser "Herodes und Mariamne"-Inszenierung (s. Anm. 514) vermerkt, daß Mariamne "nach einer langen Pause" auf Soemus' Mitteilung schließlich "tonlos - ganz starr vor sich hin" antwortet. (Regiebuch S. 130.)

178) Brief Zuckmayers - Saas-Fee, Schweiz - 7.11.1968.

179) DA - 3.3.1926 - F.K.

180) Riess, C.: Gustaf Gründgens. - S. 126.

181) Fischer-Gespräch.

182) Düsseldorfer Stadt-Anzeiger - 31.1.1930 - rix.

183) Angabe Fischers.

184) TZ - Nr. 63, 16.3.1932 (Interview).

185) Die meistgespielten Tournee-Rollen der Körner waren in diesen Jahren die Titelrolle in "Liselott von der Pfalz" (Presber/Stein), Jacqueline in Bissons "Die fremde Frau" (La femme X) und die Titelfigur in "Antonia" (Lengyel).
Neue Rollen in ihrem Repertoire waren:

Margarethe von Alençon	in "Die Märchen der Königin von Navarra" (Scribe) - Dresden, Residenzth., 1.4.1930
Frau Selby	in "Die erste Frau Selby" (St. Ervine) - Dresden, 8.4.1930
Mirandolina	in "Mirandolina" (Goldoni) - Dresden, 20.8.1930
Helene Alving	in "Gespenster" (Ibsen) - Dresden, 10.10.1930
Elisabeth I.	in "Elisabeth von England" (Bruckner) - Darmstadt, Hess.Landesth., 1.11.1930
Isabelle	in "Das schwache Geschlecht" (Bourdet) - Berlin, Kurfürstendamm-Th.,27.1.1931 (Regie: Reinhardt, mit Waldau, Koppenhöfer, Bois...)
Sängerin	in "Die kalifornische Nachtigall" (Akins) - Dresden, Albertth., 16.9.1931
George Sand	in "Sie und Er" (Moeller) - Leipzig, 24.10.1931
Therese	in "Ihr Korporal" (Costa) - Dresden, 17.1.1932

Donna Isabella	in "Die Braut von Messina" (Schiller) - Leipzig, 15.10.1932
Frau Welt	in "Das große Welttheater" (Hofmannsthal) - Berlin. Dt. Th., 28.2.1933 (Regie: Reinhardt, mit Klöpfer)
Ella Rentheim	in "John Gabriel Borkman" (Ibsen) - Wiesbaden, 24.3.1933 + Tournee (mit Wegener u. Wangel)

186) BZaM - 2.12.1933 - P.W. (zu Frau Selby).

187) DA - 10.4.1930 - F.K.

188) KZ - Nr. 195, 8.4.1933 - Walter Schmitz.

189) MAA - 1.11.1924 - H.W.G.

190) MAA - Nr. 89, 8.4.1932 - H.W.G.

191) s. Braun, M.: Die Schauspielerin H. Körner - S. 10.

192) Hermine Körner selber gab in ihrem Interview mit der "Deutschen Zeitung" (21.4.1951) an, ihre Bekanntschaft mit Gründgens datiere von ihrem Auftreten als Medea (Grillparzer) in Düsseldorf (1922).

193) Die Hermine Körner garantierte Mindestgage von jährlich 10 000 RM (bei einer Anzahl von 200 Vorstellungen) wurde unter den weiblichen Solokräften des "Staatlichen Schauspielhauses" nur von der Gage Käthe Dorschs übertroffen. (nach dem Rechnungsbuch der "Preußischen Staatstheater", im Besitz des Archivs der "Deutschen Staatsoper".)

194) Das hervorragende künstlerische und menschliche Einverständnis, das zwischen Gründgens und der Körner bestand, hoben auf Anfrage folgende damalige Mitglieder des "Staatsschauspiels" hervor: Marianne Hoppe (Telephonat), Lola Müthel (Brief), Otto Graf (Tel.), Bernhard Minetti (Tel.), Franz Nicklisch (Tel.), Rochus Gliese (Tel.), Willi Schmidt (Gespräch) und Professor Rolf Badenhausen (Gespräch).

195) DAZ - Nr. 504, 27.10.1934 - B.E. Werner.

196) KZ - Nr. 554, 1.11.1934 -

197) Es sei in diesem Zusammenhang vor allem auf die Stimmen zu ihrem Berliner Auftreten als Phädra (1918) hingewiesen (s. S. 39). Aber schon in ihren Anfängerjahren bevorzugte Hermine Körner die Schminktechnik der französischen Tragödinnen, vielleicht auch in der Absicht, einen besonders wirkungsvollen Kontrast zu ihrem rot-

blonden Haar zu erreichen. So monierte der Wiener Kritiker Max Kalbeck (NWT - 5.10.) bereits 1898, ihre "hübsche Erscheinung" würde noch gefälliger sein, "wenn sie sich gehörig - und nicht wie ein Clown - zu schminken wüßte" (zu Frau v. Loudan).

198) Rollenverzeichnis Hermine Körners während ihrer Zugehörigkeit zu den "Preußischen Staatstheatern" (nach den Besetzungszetteln, im Besitz des Archivs der "Deutschen Staatsoper")

30. 5.1934	Elisabeth I.	in "Rebell in England" (Schwarz)
26.10.	Herzogin von Marlborough	in "Glas Wasser" (Scribe)
30.11.	Kurfürstin	in "Der große Kurfürst" (Rehberg)
23.12.	Goneril	in "König Lear" (Shakespeare)
7.11.1935	Regentin	in "Egmont" (Goethe)
21. 1.1936	Königin Gertrude	in "Hamlet" (Shakespeare)
3. 8.	Klytämnestra	in "Die Orestie" (Aischylos)
17.11.	Elisabeth	in "Maria Stuart" (Schiller)
2. 3.1937	Margaretha von Anjou	in "Richard III." (Shakespeare)
9. 4.	Lady Bracknell	in "Bunbury" (Wilde) - KH -
29. 9.	Claudia Galotti	in "Emilia Galotti" (Lessing) - KH -
6. 3.1938	Kitty Warren	in "Frau Warrens Gewerbe" (Shaw)
7. 4.	Zarin Elisabeth	in "Der siebenjährige Krieg" (Rehberg)
29. 3.1939	Titelrolle	in "Die Königin Isabella" (Rehberg)
17. 2.1940	Inger Gyldenloeve	in "Frau Inger auf Oestrot" (Ibsen)
15.11.1941	Iphigenie	in "Iphigenie in Delphi" (G. Hauptmann)
14. 1.1944	Baronin Caemmerer	in "Große Welt" (Michael) - L -

(KH = Kleines Haus; L = Lustspielhaus; alle übrigen Premieren fanden im Haus am "Gendarmenmarkt" statt.)
Außerdem wirkte Hermine Körner während der 'Musiktage' in Potsdam 1938 in der Titelrolle des Melodrams "Medea" von Gotter/Benda mit (Premiere: 21.6. im "Rokoko-Theater" des Neuen Palais').

199) zitiert nach: Ruppel, K.H.: Großes Berliner Theater. - S. 78.

200) s. Riess, C.: Gustaf Gründgens. - S. 211.

201) FZ - Nr. 501/02, 2.10.1937 - Max Geisenheyner.

202) zitiert nach: Braun, M.: Die Schauspielerin H. Körner. - S. 60 f. (Original in: Tsp - Nr. 2040).

203) s. Vortisch, K.-L.: Horst Caspar - ein Schauspieler im Wandel einer Epoche. - Berlin 1966.

204) Der Angriff. Berlin - 9.4.1938 - Eberhard Schulz.

205) zitiert nach: Ruppel, K.H.: Großes Berliner Theater. - S. 207.

206) FZ - Nr. 590, 19.11.1941 - Max Geisenheyner.

207) Paul Fechter (BT - 17.11.1941) schilderte:

> "Neben ihr (Maria Koppenhöfer, d. Verf.), tragische Maske einer schon Gestorbenen, dem Leben Entzogenen, der Nacht Geweihten, Hermine Körner als Iphigenie. Sie sieht wunderbar aus und fügt ihre seltsame, geborstene, vom Leben zerbrochene Stimme mit dem fernen Widerhall eines durchlebten Schmerzes so dicht den Lebensklängen der Frau Koppenhöfer an, daß das Ineinander dieser beiden Frauenstimmen mit seiner wunderbaren Musik der Seelen zuweilen fast die Dichtung überdeckt."

208) vgl. S. 121 f.

209) Hermine Körner erzählte während der "Perser"-Proben 1960 Mattias Braun von ihrem Gastspiel in Krakau. Sie habe beim Bankett nach ihrem Auftreten ihrem Tischherrn - einem "hohen Nazi-Bonzen" - auf seine Äußerung, er wundere sich, "wie gefaßt" die Juden im Getto in den Tod gingen, geantwortet: "Sie haben eine enge Beziehung zu Gott." (Von Braun auch in seiner Gedenkrede im "Schiller-Theater" - Januar 1961 - erwähnt.)

210) Aussage von Frau Smith.

211) Klepper, J.: Tagebücher. - Stuttgart 1956 - s. S. 983 f. (17.11.41) u. S. 1034 (11.2.42).

212) s. Braun, M.: Die Schauspielerin H. Körner. - S. 62.

213) im Besitz von M. Braun.

214) zitiert nach: Braun, M.: Die Schauspielerin H. Körner. - S. 63.

215) ebd. S. 12.

216) ebd. S. 63.
Wie Frau Smith mitteilte, versuchte Hermine Körner Jahre später über den Ministerpräsidenten der DDR, Wilhelm Pieck, in den Besitz ihres Eigentums zu kommen (vor allem ihrer wertvollen Bibliothek und einiger Gemälde, darunter Kokoschkas Porträt von ihr als Lulu und ein Bild der Neuberin). Man versprach ihr die Rückerstattung unter der Bedingung, daß sie sich an ein Theater Ost-Berlins binden werde. Sie lehnte ab.

217) Rollenverzeichnis nach 1945:

Helene Alving	in "Gespenster" (Ibsen)
	23.12.1946 - Stuttgart, Württ. Staatsth.
	11.12.1951 - Hamburg, Dt. Schauspielh.
	1. 9.1953 - Berlin, Hebbel-Th. und Gastspiele
Mutter des Bräutigams	in "Bluthochzeit" (Lorca)
	19.10.1947 - Stuttgart, Württ. Staatsth.
	4.10.1950 - Hamburg, Dt. Schauspielh.
	24.11.1950 - Berlin, Schloßparkth.
Madame de Stael	in "Heroische Komödie" (Bruckner)
	29. 1.1948 - Stuttgart, Württ. Staatsth.
	8. 4.1952 - Hamburg, Dt. Schauspielh. und Gastspiele
Maria Folkenhoff	in "Legende eines Lebens" (St. Zweig)
	Sept. bis Nov. 1949 - Tournee des Ensembles "Neues Haus" München
Aurélie	in "Die Irre von Chaillot" (Giraudoux)
	12. 2.1950 - Berlin, Hebbel-Th.
	6. 5.1950 - Hamburg, Dt. Schauspielh. und Gastspiele
	11. 5.1957 - Düsseldorf, Schauspielh.
	31. 5.1959 - Berlin, Schiller-Theater
Titelrolle	in "Lysistrata" (Aristophanes/Kusenberg)
	14.11.1951 - Hamburg, Dt. Schauspielh.
Donna Isabella	in "Die Braut von Messina" (Schiller)
	17.10.1952 - Hamburg, Dt. Schauspielh.
	8. 5.1955 - Karlsruhe, Badisches Staatstheater
Kitty Warren	in "Frau Warrens Gewerbe" (Shaw)
	März / April 1953 - Gastspieltournee durch West- und Süddeutschland
Herzogin	in "Leocadia" (Anouilh)
	28. 9.1954 - Berlin, Die Tribüne
	17. 5.1955 - Karlsruhe, Bad. Staatsth.
Gräfin Rosmarin	in "Das Dunkel ist Licht genug" (Fry)
	14.10.1955 - Stuttgart, Württ. Staatsth.

Claire Zachanassian	17. 6.1956 - Karlsruhe, Bad. Staatsth. in "Der Besuch der alten Dame" (Dürrenmatt)
Hekuba	9. 9.1956 - Düsseldorf, Schauspielhaus in "Die Troerinnen" (Euripides/M.Braun) 12. 6.1958 - Berlin, Schiller-Theater
Inger Gyldenloeve	15. 3.1959 - Köln, Städt. Bühnen in "Frau Inger auf Oestrot" (Ibsen)
Atossa	2. 2.1959 - Freiburg, Stadttheater in "Die Perser" (M.Braun nach Aischylos) 1. 5.1960 - Berlin, Schiller-Theater

218) Der Mittag. Düsseldorf - 17.4.1952 - ASV.

219) Es ist nahezu unmöglich, ein vollständiges Verzeichnis ihres Auftretens als Rezitatorin zusammenzustellen. So sollen als besondere Höhepunkte nur ihre Vortragsabende in der Eichengalerie des Charlottenburger Schlosses erwähnt werden, die 1957 ("Goethe") und 1959 ("Bibel im Dichterwort") zu den bedeutendsten Ereignissen der "Berliner Festwochen" zählten. Auch die Gastspiele in Dresden, die der Körner Ovationen eines sie von früher verehrenden Publikums einbrachten, nahmen eine Sonderstellung ein (bereits im Juli 1946 trat Hermine Körner wieder in Dresden auf, im Februar 1956 und im November 1959 gastierte sie erneut dort).
Im Mittelpunkt ihres Repertoires standen immer Lyrik und Prosa Goethes (s. Anm. 283), ferner bevorzugte sie: Rilke, Hölderlin, Novalis, Heine, Hofmannsthal, Gide (Heimkehr des verlorenen Sohnes), Péguy, Rolland, Th. Wolfe und Hamsun.

220) 1948: Das verlorene Gesicht (Regie: Kurt Hoffmann)
1949: Tragödie einer Leidenschaft (Regie: Kurt Meisel)
Angaben nach: Deutscher Spielfilm-Almanach, von A. Bauer. - Berlin 1950 - S. 692 und S. 742.
Es ergab sich nicht die Gelegenheit, diese Filme zu sehen.

221) RIAS Berlin: Die Stimme der Kritik - 2.10.1949.
zitiert nach: Braun, M.: Die Schauspielerin H. Körner - S. 64 f.

222) Ausspruch der Künstlerin, zitiert nach: "Hör zu!" (Ende Mai 57). Er wurde auch von Prof. Willi Schmidt in seiner Gedenkrede im "Schiller-Theater" (Januar 1961) erwähnt.

223) Sie - Nr. 7, 12.2.1950 (Interview).

224) Düsseldorfer Nachrichten - Nr. 210, 8.9.1956 - H.T.

225) Amy Smith schrieb in ihren "Erinnerungen" (nach: Braun, Die Schauspielerin H. Körner - S. 68):

"Da sie aber immer wieder mit dieser Bernarda bedrängt wurde, nahm sie mehr als einen Anlauf, von irgendeiner Ecke her den Eingang in diese Rolle zu finden, zumal es sich um ihren sonst so geliebten Lorca handelte. Es gelang ihr nicht. Sie konnte mit der für sie so filzig engen, bösartigen Vorstellungswelt dieser Figur nichts anfangen."

226) Neue Rhein Zeitung - 11.9.1956 - W.M. Guggenheimer.

227) FAZ - 14.9.1956 - ASV.

228) Die Abendpost. Frankfurt - 11.9.1956 - H. Wanderscheck.

229) 1951 war ihr der Preis für "Darstellende Kunst" der Stadt Berlin verliehen worden. 1955 ernannte man sie zum Mitglied der Westberliner "Akademie der Künste". Gustav Lindemann überreichte ihr im Januar 1956 in einer Feierstunde im "Düsseldorfer Schauspielhaus" den einst Louise Dumont gehörenden Goldtopas der württembergischen Königin Charlotte (gemeinhin als Gegenstück zum sogenannten Iffland-Ring, dessen Träger als der bedeutendste Schauspieler der deutschsprachigen Bühne gilt, angesehen). Vor Hermine Körner war Agnes Straub im Besitz des Schmuckstücks, nach dem Tod der Körner wurde die Auszeichnung Maria Wimmer verliehen. Das "Große Verdienstkreuz" der Bundesrepublik Deutschland folgte 1957, außerdem wurde die Körner noch Ehrenmitglied des Berliner "Schiller-Theaters".

230) Fernsehsendungen mit Hermine Körner:
15.1.1959 (Bayer. Rundf.) "Die Troerinnen" (Regie: P. Verhoeven)
- live-Sendung -
18.2.1960 (Hess. Rundf.) "Die Irre von Chaillot" (Regie: Buckwitz)
- Aufzeichnung -
Bereits im Oktober 1957 hatte Hermine Körner in einer Fernsehfassung des Schauspiels "Das Geheimnis" (von Graham Greene) gespielt (Regie: W. Völger, SFB). Von dieser Sendung existiert ebensowenig eine Aufzeichnung wie von einer 1955 aus der "Tribüne" übertragenen Aufführung der Komödie "Leocadia".

231) Braun, M.: Die Perser nach Aischylos. - Frankfurt 1961 - S. 58 f.

232) nach: Braun, M.: Die Schauspielerin Hermine Körner - S. 70.

233) Der Aufbau. New York - Ende Dezember 1960 - Kurt Pinthus.

234) Briefliche Angabe von Frau Hela Gerber, Berlin.

235) Mattias Braun teilte zu diesem Projekt Einzelheiten mit: In dem geplanten Lustspiel sollte sich die Zarin inkognito auf Besuchsreise zu

ihrer deutschen Verwandtschaft befinden und dabei mit dem geistreichen Prince de Ligne zusammentreffen.

236) Brief im Besitz von M. Braun.

237) Ich sah Hermine Körner 1957 in Düsseldorf in "Der Besuch der alten Dame" und "Die Irre von Chaillot" sowie 1959 in Köln in "Troerinnen".

238) VERZEICHNIS DER TONAUFNAHMEN

I. Schallplatten (Langspiel):

(Telefunken: TSC 13423) "Hermine Körner - Porträt einer Schauspielerin" - Mitschnitte aus Berliner Bühnenaufführungen, ursprünglich von den Westberliner Rundfunkanstalten aufgenommen -:

"Die Irre von Chaillot" (1959): Szene 2. Akt Aurélie/Gabrielle/Constance (mit Käthe Haack und Roma Bahn) - "Bluthochzeit" (1950): Szene Mutter/Bräutigam (mit W. Borchert) - "Leocadia" (1954): Monolog der Herzogin aus dem 5. Bild - "Gespenster" (1953): Szene Frau Alving/Pastor Manders aus dem 2. Akt (mit R. Taube) - "Die Perser" (1960): Monolog der Atossa und Dialog Atossa/Xerxes (mit Thomas Holtzmann)
B-Seite: Monologe und Szenen der Hekuba aus "Die Troerinnen" (Schiller-Theater, 1958) mit Thomas Holtzmann, Otto Graf, Anneliese Römer.

(Telefunken: PLB 6213) "Goethe - ausgewählt und gestaltet von Hermine Körner":

An Lavater - Rastlose Liebe - Aufbruch nach Weimar - Ganymed - An Charlotte von Stein - Dem Geier gleich - Einleitende Gedanken zum "Westöstlichen Divan" - aus dem "Buch Suleika" - aus dem "Buch des Paradieses" - Talismane - Loblied Mariä und Chorus mysticus aus "Faust II".

(Die Aufnahmen wurden bei den beiden Berliner Sendern oder beim Süddeutschen Rundfunk gemacht.)
(Deutsche Grammophon Gesellschaft) Dialoge Wallenstein/Gräfin Terzky (I/7 u. V/3) aus "Wallensteins Tod" mit Werner Krauß (1955 aufgenommen bei DGG).

II. Produktionen der Rundfunkanstalten:

"Die Braut von Messina" - Rolle der Donna Isabella (RIAS 1955 - Rundfunkbearbeitung u. Regie: Hanns Korngiebel)

"Die Troerinnen" - Rolle der Hekuba (RIAS 1959 - Rundfunkregie: Hans Lietzau)
"Das Benediktbeurer Weihnachtsspiel der 'Carmina burana'" - Rolle der Sybille (SFB 1954)
"Die Irre von Chaillot" - Rolle der Aurélie (SR 1951 - Mitschnitt einiger Szenen der Hamburger Inszenierung)
"Heroische Komödie" - Rolle der Madame de Stael (NDR 1952 - Mitschnitt einer Szene der Hamburger Inszenierung)

Lesungen der Körner beim "Süddeutschen Rundfunk":

"Erlesenes von Goethe" (z.T. auf der Telefunken-Schallplatte, außerdem: An den Mond - Aus der italienischen Reise - Der Harfenspieler - An Zelter; 1955 gesprochen)
"Aus Rilkes Werken" ("Verkündigung" - aus Briefen - aus "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"; 1956)
"Aus Romanen" (Hamsun: "Hunger" und Wolfe: "Von Zeit und Strom"; 1956)
Charles Péguy ("Mysterium der Hoffnung"; 1952)
Hofmannsthal ("Die Frau im Fenster"; 1956)
Romain Rolland (aus "Jean Christophe" und Vorwort zu "Beethoven"; 1948)

Alle angeführten Aufnahmen konnten abgehört werden. Nach Auskunft des "Deutschen Rundfunkarchivs" in Frankfurt existieren - außer den beiden 1938 von der Schallplattenfirma Odeon herausgebrachten Gedichten Hans Schwarz' - keine Tondokumente mehr von Hermine Körner aus der Zeit vor 1945. (Sie hatte in den dreißiger Jahren bei den Rundfunkstationen in Berlin und München u.a. Szenen der Elisabeth aus "Maria Stuart" aufnehmen lassen.)

239) aus einem Brief vom Mai 1946 (zitiert nach: Braun, M.: Die Schauspielerin Hermine Körner - S. 64).

240) Hilpert, Heinz: Liebe zum Theater. - Stuttgart 1963 - S. 84.

241) s. S. 82 u. 84 f.

242) Die Andere Zeitung. Hamburg - 5.5.1960 - Herbert Ihering.

243) Tel - 25.9.1949 - Fritz Schwiefert.

244) NZ - 30.5.1952 - Walther Kiaulehn.

245) Der Abend. Berlin - 2.9.1953 - Gerhard Grindel.

246) Tsp - 3.9.1953 - Walther Karsch.

247) Im Rahmen einer Vortragsreihe, an der sich mehrere prominente Darsteller des Reinhardt-Ensembles beteiligten.

248) Diderot, Denis: Paradoxe sur le Comédien - deutsche Ausgabe: Frankfurt a.M. 1964 - S. 8.

249) Die Post - 19.2.1918 -

250) W - 14.6.1958 - Friedrich Luft.

251) Alfred Mühr schildert in seinem Buch "Rund um den Gendarmenmarkt" (Hamburg 1965, S. 257 f.), Hermine Körner sei während des Endstadiums der Probenzeit "äußerst nervös" geworden:

> "Sie scheute manchmal vor der letzten Hürde und wähnte sich nicht recht in Form. Dazu erlitt sie meist kränkelnde Zustände, bis die künstlerische Gewalt sie wieder voll erfüllte und die Premiere - manchmal, ohne daß sie an der Generalprobe teilgenommen hatte - stattfand."

Frau Amy Smith bestätigte die Äußerungen Mührs und fügte ihnen hinzu, Hermine Körner habe häufig während der letzten Proben unter starker Heiserkeit als Folge ihres Lampenfiebers gelitten.

252) zitiert nach: Die Depesche. Berlin - 6.1.1951 - R.C.

253) So erinnert sich der Schauspieler Franz Nicklisch, daß sie bei Rundfunkaufnahmen das Anliegen des Sendeleiters, andere als die von ihr einstudierten Gedichte zu sprechen, strikt abgelehnt und das Aufnahmestudio des Berliner Senders verlassen habe.

254) Der Tag. Berlin - 15.12.1960 - Werner Fiedler.

255) NZ - 25.12.1954 ("Hermine Körner").

256) Aussage Heinz Leo Fischers.

257) Gespräch mit Prof. Willi Schmidt, Berlin (Februar 1968).

258) in diesem Sinne sagten aus: Marianne Hoppe, Otto Graf, Bernhard Minetti, Franz Nicklisch, Prof. Rolf Badenhausen und Rochus Gliese.

259) So erwähnte Frank Lothar dankbar ihre von einer reichen Bühnenerfahrung zeugenden Ratschläge während der Einstudierung von Anouilhs Komödie "Leocadia". (Telephonat.)

260) Düsseldorfer Nachrichten - Nr. 210 - 8.9.1956 (Interview).

261) In seinem Buch "Die Schauspielerin Hermine Körner" (S. 44 f.) zitierte Mattias Braun folgende Schilderung Amy Smith's:

> "Hermine Körner erzählte gern, daß Max Reinhardt sich eines Tages in den Kopf gesetzt hatte, sie müsse die Mutter Wolffen im 'Biberpelz' spielen. Sie sagte gleich: "Das kann ich nicht - das gibt eine Katastrophe." Er bestand weiter darauf. Es kam zu Proben, auf denen sich Reinhardt halb tot lachte über die hilflose Bemühung dieser großen Könnerin, etwas darzustellen, das sich aus dem eigenen Sein nicht heraufholen ließ."

Für die Körner übernahm dann Else Lehmann die Rolle. Als Heinz Leo Fischer 1930 in Leipzig mit Hermine Körner als Frau John "Die Ratten" inszenieren wollte, endete das Vorhaben ebenfalls bereits im frühen Probestadium. (Fischer-Gespräch.)

262) Bezeichnenderweise schätzte die junge Hermine Körner von allen im Wien der Jahrhundertwende auftretenden Schauspieler-Berühmtheiten am meisten die Bernhardt, deren immenses Können sie nicht - wie viele ihrer Zeitgenossen - als Äußerung leerer Effekttheatralik ablehnte, sondern an ihm - wie auch im Spiel berühmter deutscher Tragödinnen wie Adele Sandrock, Hedwig Bleibtreu, Rosa Poppe und Louise Dumont, die die Körner ebenfalls in ihren 'Anfängerjahren' mehrfach sah - Momente einer hohen Spielkultur bewunderte und mit großer Aufmerksamkeit studierte. (So Frau Körner M. Braun gegenüber, der auf diese Reminiszenz in seiner Gedenkrede im "Schiller-Theater" Bezug nahm.)

263) Nagel, Ivan: Zum Tode von Hermine Körner. - In: DZ - 16.12.1960.

264) Von der Theaterfotographin Waltraud Dönitz, Bensberg, gemacht.

265) BM - 14.6.1958 - Wolfgang Schimming.

266) DA - 6.3.1920 - F.K.

267) Braun, M.: Die Troerinnen. Nach Euripides. - Frankfurt 1959 - S. 23.

268) Richter, H.: Schauspieler-Charakteristiken. - Hamburg 1914 - S. 2 f. zu Sarah Bernhardt s. Bab, J.: Kränze dem Mimen. - S. 138 ff.

269) T - Nr. 258, 2.11.1918 - Julius Hart.

270) gesprochene Kritik für die "Schweizerische Rundspruchgesellschaft", Studio Basel, 5.8.1958. (Manuskript im Besitz von M. Braun.)

271) gesprochene Kritik im "Forum des Hessischen Rundfunks", Juli 1958. (Manuskript im Besitz von M. Braun.)

272) Nagel, Ivan: Nachruf in: DZ - 16.12.1960.

273) Premiere: Deutsches Theater - 29.2.1916

Regie: Max Reinhardt	Bühnenbild: Ernst Stern
Macbeth .... Paul Wegener	Lady Macbeth ... Hermine Körner
Banquo ..... Emil Jannings	Malcolm ..... Paul Hartmann
Macduff .... Bruno Decarli	Duncan ..... Friedr. Kühne

Hermine Körner wirkte in 35 Aufführungen der Inszenierung in Berlin (1916/17) sowie im April 1916 beim Gastspiel des Ensembles in Holland mit. (Einige Male spielte Maria Fein die Lady am "Dt.Th.".) Reinhardts Einstudierung lag die Übersetzung Schlegel/Tiecks zugrunde, die er aber hin und wieder durch Stellen aus anderen Übertragungen zu 'verbessern' suchte.

274) Literatur zur Reinhardt-Inszenierung:
Stahl, E.L.: Shakespeare u. das deutsche Theater. - Stuttgart 1947 - S. 589 f.; Schumacher, E.: Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne. - Emsdetten 1938 - S. 242 ff.; Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas (Bd. 8. 1. Teil). - Salzburg 1968 - S. 356 f.; Braulich, H.: Max Reinhardt. - Berlin 1966 - S. 146 f.

275) s. Stern, E.: Bühnenbildner bei Max Reinhardt. - Berlin 1955 - S. 112 und Braulich, H.: Max Reinhardt. - S. 146.

276) Sb - Nr. 10., 7.3.1916 -

277) Breslauer Morgen-Zeitung - 3.3.1916 - W. Handl.

278) Erschienen 1966 bei: Basilius Presse Basel.
Bei den zitierten Regieanweisungen werden die Seitenzahlen der Übertragung des Herausgebers M. Grossmann genannt.

279) 15.1.1910 "Berliner Theater" mit Albert Heine und Louise Dumont.
6.3.1913 "Theater in der Königgrätzer Straße" mit Paul Wegener und Irene Triesch.
Lit. hierzu: Schumacher, E.: Macbeth auf der dt. Bühne. - S. 240 f.

280) s. Kritiken von:
Norbert Falk (BZaM - 1.3.1916), Jacobsohn (Sb - 7.3.1916), Köppen (BBZ - 1.3.1916) und J. Keller (BLA - 1.3.1916).

281) BZaM - Nr. 51, 1.3.1916 - Norbert Falk.

282) Julius Hart (T - Nr. 52, 2. 3.1916) vertrat sogar die - in dieser Entschiedenheit von keinem seiner Kollegen geteilte - Ansicht, Her-

mine Körner sei im Gegensatz zu ihrer Rollen-Vorgängerin Irene Triesch "groß und stark allein als Gewaltweib" gewesen. Sein Eindruck war:

> "... eine harte, starre, strenge Göttin der Vernunft, mit kalten, grauen Augen, eine eherne Verkörperung alles Imperativen und Dogmatischen... (...) Lady Macbeth, das ganz böse, schlimme Weib, und auch die Liebe zum Gatten ist kühl, streng, rauh - ein Machtverlangen. Hermine Körner spielt in vollem Maße nur die Ehrgeiz-Tragödie."

283) s. Richter, Helene: Charlotte Wolter als Lady Macbeth. - In: ShJb - Bd. XLV - S. 185 ff.; Jacobs, M.: Deutsche Schauspielkunst. - Berlin 1954 - S. 413 ff. (Beschreibungen von J.J. David, J. Minor u. L. Speidel); Schumacher, E.: Macbeth auf der dt. Bühne. - S. 231 ff.

284) s. Schumacher, E.: ebd. S. 146 ff. (Urteil Adamis zitiert) u. Jacobs, M.: ebd. S. 411 f. (Beschreibung Klingemanns).

285) zu Sarah Siddons als Lady Macbeth s. Bodenstedt, Friedrich: Mrs. Siddons. - In: ShJb Bd. I - S. 341; Schumacher - S. 11 f.; Fontane, Th.: Causerien. - München 1964 - Bd. III, S. 98. Zu Stella Patrick Campbell s. Schumacher - S. 213. Zu Mary Atkinson s. Fontane: Causerien. - Bd. III, S. 97 ff. Zu Ellen Terry s. Antoine, André: Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre. - Paris 1921 - S. 136 (Eindrücke von Henry Irvings "Macbeth"-Inszenierung 1889 am Londoner "Lyceum Theatre" mit E. Terry und Irving in den Hauptrollen).

286) Alfred Klaar (VZ - 1.3.1916):

> "Eine bleiche, blonde Gestalt, deren angeborene Zartheit durch ein ungeheures Wollen umgestimmt wird, kein dunkler, weiblicher Dämon von unheimlicher Kraft."

Fritz Engel (BT - 1.3.1916):

> "In ihrer Erscheinung von blonder Anmut liegt etwas, was dem finsteren Wollen des Herzens widerspricht. Man traut diesen liebenswürdig geschwungenen Lippen alle Verführungskünste zu, und wenn sie den Gatten zärtlich umschlingt, so erstaunen wir nicht, daß er sich bereden läßt - aber es wird uns schon schwerer, zu glauben, daß es ein Mord ist, zu dem sie bereden will."

Hermann Kienzl (Breslauer Ztg. - 4.3.1916):

> "Das ist nicht mehr das dämonische 'Mannweib', die Balladengestalt der Charlotte Wolter, das Haupt umrollt von schwarzem Haar. Sturmglocken der Leidenschaft. Eine höhere, die höchste Macht über den Mann birgt die blonde Weiblichkeit, des jugendschönen Körpers noch in der Verruchtheit anmutige Energie."

287) Sb - Nr. 10, 7.3.1916 -

288) Neueste Nachrichten Leipzig - 4.3.1916 - Hermann Kienzl.

289) Kott, Jan: Shakespeare heute. - München/Wien 1964 - S. 129 ff. Kott deutet die Beziehung des Paares als "erotisch gescheitert". Lady Macbeth - "in der alles, außer dem Verlangen nach Macht, niedergebrannt ist" - verlangt von Macbeth "den Vollzug des Mords als Bestätigung seiner Männlichkeit".
Eine Interpretation der weiblichen Hauptgestalt, die in der Theaterpraxis wieder eine Annäherung an das 'furienhafte Monstrum', wie es die Schröder einst grandios verkörperte, bedeuten würde.

290) Pfeiffer, H.: Zum 75. Geburtstag H. Körners. - In: FAZ - Nr. 125, 31.5.1957.

291) Regiebuchübertragung des "Macbeth" (= RÜ) - S. 30.

292) Berliner Allgemeine Zeitung - 2.3.1916 - Erdmann Graeser.

293) TR - Nr. 111, 1.3.1916 - Ludwig Sternaux.

294) RÜ - S. 32.

295) TR - Nr. 111, 1.3.1916 - Ludwig Sternaux.

296) RÜ - S. 34.

297) Königsberger Allgemeine Zeitung - 2.3.1916 - A.K.

298) RÜ - S. 36, S. 37.

299) Da die in den Szenen I,6 - II,3 - III,1 vermerkten Regiehinweise dem Charakterbild der Rolle keine neuen Züge hinzufügen - und auch die Rezensionen durchweg auf diese kurzen Auftritte der Lady nicht Bezug nehmen -, scheint es legitim, sie in der Rekonstruktion zu übergehen.

300) RÜ - S. 41.

301) RÜ - S. 40, S. 41, S. 42.

302) s. Stahl: Shakespeare ... - S. 105 f.; Schumacher: Shakespeares Macbeth ... - S. 146 ff.; Jacobs: Dt. Schauspielkunst - S. 411 ff. und Richter: Charlotte Wolter (ShJb Bd. XLV - S. 185 ff.).

303) Eine Ahnung von der unbeirrbaren Energie und zwingenden Logik in der Diktion Hermine Körners, mit der sie als Lady Macbeth die Bedenken ihres Gefährten zu zerstreuen vermochte, vermittelt der - auf Schallplatte gesprochene - Dialog (I,7) aus "Wallensteins Tod" (1955 aufgenommen):
Gräfin Terzky überzeugt Wallenstein, daß er dem Kaiser keine Treue schulde.

304) Breslauer Morgen-Zeitung - 3.3.1916 - W. Handl.

305) BZaM - Nr. 51, 1.3.1916 - Norbert Falk.

306) VZ - 1.3.1916 - Alfred Klaar.

307) TR - Nr. 111, 1.3.1916 -

308) RÜ - S. 50.
vgl. dazu Kritiken von Jacobsohn, Graeser, Falk, Faktor (BBC - 1.3.16) und Schach (Volks-Zeitung - 1.3.16).

309) RÜ - S. 51.

310) Das Fremdenblatt. Wien - 16.3.1916 - Aug. Adler.

311) RÜ - S. 54.

312) RÜ - S. 55.

313) BM - 2.3.1916 - Franz Servaes.

314) So warf ihr Curt Bauer (Dt. Kurier - 2.3.16) vor, sie habe "auf der Höhe der Handlung ihre Rolle nicht erfaßt", und Nordhausen (DT - 1.3.16) monierte, sie sei der Versuchung, virtuos zu glänzen, häufig erlegen:

> "Um der höheren Leuchtkraft ihrer Leistung willen mußte die Lady, die doch kalt und nervenfest zum Verbrechen drängt, unmittelbar nach der Ermordung Duncans unter dem Furchtbaren zusammenbrechen wie Macbeth."

315) RÜ - S. 80.

316) RÜ - S. 82.

317) MZ - 5.3.1916 - r.b.

318) RÜ - S. 82, S. 83.

319) MZ - 5.3.1916 - r.b.

320) National-Zeitung. Berlin - 2.3.1916 - J.A.B.

321) Volks-Zeitung. Berlin - 1.3.1916 - Max Schach.

322) Deutscher Kurier. Berlin - 2.3.1916 - Curt Bauer.

323) RÜ - S. 92, S. 93.

324) RÜ - S. 95.

325) RÜ - S. 97, S. 99.

326) FZ - Nr. 61, 2.3.1916 - E.H.

327) s. Ludwig Speidels Beschreibung der Nachtwandel-Szene durch Charlotte Wolter (in: M. Jacobs - S. 417), in der er ihr Schlafwandeln einen "Schmaus für das Auge, ein Konzert von Bewegungen und Stellungen" nannte (die Wolter hatte sich beim Studium der Rolle von dem Maler Hans Makart und der Tänzerin Fanny Elßler beraten lassen) und den Zauber ihrer schönen Stimme bewunderte.

328) Falk (BZaM - 1.3.16):

> "Da erst wird ein machtvolles Ereignis erlebt. Eine Vision von beispielloser Deutlichkeit und dennoch traumhaft-übersinnlicher Unwirklichkeit."

Faktor (BBC - 1.3.16):

> "Mit einer vorzüglichen Alpdrucktechnik wankte sie die Treppe hinunter, stöhnte, wie der Schlaf stöhnt, der von unerhörtem Leid weiß, und in allem Geflüster und Geseufze wurde der Seelenumriß einer Vernichteten fühlbar. Und hier ging Freund und Feind mit, und das Können erwarb sich stürmischen Beifall."

329) Sb - Nr. 10, 7.3.1916 -

330) RÜ - S. 142 ff.

331) Siegfried Jacobsohn (JdB - 1913, Bd. 2 - S. 156 ff.) schrieb:

"Die Triesch kümmert sich keinen Augenblick darum, daß eine klassische Tragödie nicht ein dramatisierter Kolportageroman ist. (...) Sie spielt eine Frau, die unnormalerweise mitten in der Nacht aufgestanden ist und schlaftrunken ein paar unverständliche Sätze lallt."

332) Reichsanzeiger - Berlin - 4.3.1916.

333) Kleines Journal. Berlin - 3.3.1916 - w.k.:

"Trotz aller Realistik, wie man sie nicht oft auf deutschen Bühnen findet, ist ihr Traumwandeln dennoch glücklicherweise ohne den bei starker Naturalistik zuweilen erlebten peinlichen Einschlag ins Klinische."

334) TR - Nr. 111, 1.3.1916 -

335) Düsseldorfer Tageblatt - 21.4.1906 - st.

336) DGA - 22.4.1906 - M. (= Viktor M. Mai).

337) MP - Nr. 158, 9.7.1916 - K.E.

338) s. hierzu:
Keller, I.-U.: Sophie Schröder. - Berlin, Phil.Diss. 1960;
Streimel, E.M.: Julie Gley-Rettich. - Wien, Phil.Diss. 1968;
Jacobs, M.: Deutsche Schauspielkunst. - Berlin 1954 - S. 207 ff.;
Fontane, Th.: Causerien. - München 1964 - I. Bd.: S. 119 f. (Marie Claar-Größer als Elisabeth), S. 172 f. (Clara Ziegler), II. Bd.: S. 558 (Johanna Schwartz), S. 576 (Pauline Ulrich);
Ihering, H.: Von Kainz bis Wessely. - S. 140 (Rosa Poppe);
VZ - 26.5.1914 - A.K. (Rosa Poppe); Doublier/Zeleny: Hedwig Bleibtreu. - Wien 1948.

339) Brief Schillers an Iffland vom 22.6.1800. Zitiert nach: Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Fritz Jonas - 7 Bände - Stuttgart 1892-96 - (= Jonas) - Bd. 6, S. 164.

340) BT - Nr. 555, 30.10.1915 - F.E.

341) Vorwärts. Berlin - Nr. 301, 31.10.1915 - r.

342) Breslauer Zeitung - 3.11.1915 - Hermann Kienzl. (vgl. hierzu: S. 136.)

343) Schiller an Iffland (22.6.1800) - Jonas: Bd. 6, S. 164.

344) Schillers Briefe (2.8.1799) - Jonas: Bd. 2, S. 65.

345) Das Textexemplar von "Maria Stuart" wurde von Reinhardt als Regiebuch zu drei Inszenierungen des Werkes benutzt (Original unter der Signatur M.R. 289706 im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien). Die erste hatte am 29.10.1915 am Berliner "Deutschen Theater" Premiere. Am 18.9.1918 kam dort eine Neueinstudierung heraus, die aber gegenüber der alten Inszenierung nach dem Regiebuch nur geringfügige Änderungen - mehr Striche, die die Rolle der Elisabeth jedoch kaum betrafen - erfuhr. Erheblicher waren die Abweichungen in der Fassung von 1934, als Reinhardt im "Theater in der Josefstadt" das Trauerspiel mit Helene Thimig einstudierte.
In seiner Dissertation "Max Reinhardt - Regiebuch und Kritik" (Wien 1966) übertrug Manfred Grossmann das Regiebuch Reinhardts. Die zitierten Regieanweisungen beziehen sich auf die Seitenzahlen seiner Übertragung (= RÜ).

346) Striche: Verse 3069/74 (RÜ - S. 258) u. 3144/59 (RÜ - S. 261).

347) Strich: Verse 3198/3209 (RÜ - S. 267).

348) München, Residenztheater (22.8.-25.8.1931) mit Agnes Straub als Maria Stuart in einer Inszenierung Kurt Stielers.

349) MNN - Nr. 228 - 24.8.1931 - Tim Klein.

350) Im Besitz von Mattias Braun, der es zur Auswertung dem Verf. überließ (Textausgabe: Reclam-Verlag 1950).
Die wiedergegebenen Striche Reinhardts finden sich auch im Regiebuch der Körner (s. S. 96, S. 98 f., S. 100 f.). Die Gestalt der englischen Königin wurde in der Konzeption der Spielleiterin Körner gegenüber der Reinhardts um nur eine geringe Nuance 'sympathischer' angelegt, da ihr einige Passagen in ihren Ausbrüchen des Zornes oder des Triumphes genommen wurden (so V. 3892/98: "Ich bin Königin von England!" - S. 123 f.).

351) Ihering: Von Kainz bis Wessely (1942) - S. 139.

352) Premiere: 29.10.1915

Regie: Max Reinhardt	Bühnenbild: Ernst Stern
Elisabeth .... Hermine Körner	Maria Stuart .... Maria Fein
Burleigh ..... Bruno Decarli	Leicester ..... Ferdinand Bonn
Mortimer .... Paul Bildt	Talbot ..... E.v.Winterstein

Hermine Körner spielte die Elisabeth in dieser Inszenierung in rund 50 Aufführungen (bis Februar 1917). In der Neueinstudierung von 1918 übernahm - als wichtigste Umbesetzung - Else Heims die Rolle der Stuart. Bis zu ihrem Fortgang nach München wirkte die Körner in 15 Vorstellungen mit.

353) Grossmann, Manfred: Max Reinhardt - Regiebuch und Kritik. - Bd. 2, S. 93 ff.

354) RÜ - S. 94.

355) hierzu Rezensionen:
BZaM - 30.10.15 - Norbert Falk; BBC - 30.10.15 - Emil Faktor; Dt. Tagesspiegel - 30.10.15 - K.; Germania - 31.10.15 - Thyssen; DT - 30.10.15 - Hans Knudsen; MNN - 6.7.16 - Elchinger.

356) MP - Nr. 156, 7.7.1916 - K.E.

357) Regiebuch Hermine Körners - S. 38.

358) Breslauer Zeitung - 3.11.1915 -

359) MNN - Nr. 340, 5.7.1916 - E.

360) BT - Nr. 555, 30.10.1915 - E.

361) RÜ - S. 95, S. 98.

362) RÜ - S. 99, S. 169.

363) Äußerung Schillers (1782), zitiert nach: Maria Stuart (Textausgabe) - L. Ehlermann Verlag, Dresden (o.J.) - S. 4 (Einführung).

364) RÜ - S. 235.

365) RÜ - S. 237, S. 331.
Nachdem sie ihren impulsiven Jubel über Marias Ende als Unvorsichtigkeit erkannt hat, gewinnt sofort die schon zur Gewohnheit gewordene Verstellung wieder die Oberhand: Sie "zieht unwillkürlich ein Taschentuch hervor, spricht weich, tief bewegt":
''Es soll an Tränen mir nicht fehlen, die Gefallene zu beweinen.''

366) Sb - Nr. 46, 18.11.1915 -

367) BBC - Nr. 509 - 30.10.1915 - Emil Faktor.

368) s. Kritiken in BT (30.10.15 - F.E.) und TR (30.10.15 - Sternaux) und Regieanweisungen S. 95, S. 97, S. 98, S. 99.

369) RÜ - S. 109, S. 110, S. 114.

370) RÜ - S. 122-126.

371) Regiebuch Hermine Körners (1951) - S. 48.

372) Breslauer Zeitung - 3.11.1915 -

373) RÜ - S. 163.

374) DT - Nr. 544, 30.10.1915 - H.K.
vgl. Regieanweisungen (S. 163): "zw. d. Zähnen - scharf".

375) RÜ - S. 170.

376) BZaM - Nr. 274, 30.10.1915 - Norbert Falk.

377) BBZ - Nr. 439, 19.9.1918 - r.j.

378) RÜ - S. 200.

379) TR - Nr. 553, 30.10.1915 - Ludwig Sternaux.

380) RÜ - S. 238, S. 268.

381) MZ - Nr. 317/18, 17./18.11.1923 - Hanns Braun.
vgl. hierzu Regieanweisung Reinhardts (S. 270):

> "Sobald E. geklingelt hat, stellt sie die Glocke zögernd auf den Tisch, wo das unterschriebene Dokument liegt, das sie mit einem furchtsamen Blick überfliegt, dann eilt sie, wie fliehend, raschen Schrittes an den Kamin, streicht sich nervös über ihre Hände."

Sinngemäß ähnlich lautende, wenn auch knapper formulierte Direktiven findet man im Regiebuch der Körner auf den Seiten 201 - 203.

382) s. Kritiken von Jacobsohn, Falk und Faktor.

383) BZaM - Nr. 274, 30.10.1915 - Norbert Falk.

384) MZ - Nr. 317/18, 17./18.11.1923 - Hanns Braun.

385) BZaM - 19.9.1918 - P.W.:
"Diese unter der weißen Schminke arglistig lächelnde Gauklerin, (...), ist ein Bild von erstarrter Dämonie."
BM - 20.9.1918 - E.M.:
"Die prunkvollste Bestie in Fürstinnengestalt."
SS - Dresden - Nr. 111, 15.5.1917 - W. Dgs.:
"... weniger die Elisabeth Schillers als die der Geschichte: die harte, männliche, heuchlerische, launenhafte Frau."
MZ - 16.7.1916 - R.B.:
"Sie ist die grausame, rachsüchtige, maßlos stolze, gefährliche und doch feige Bestie."

BC - Nr. 200, 18.7.1916 - psi. (= L. Seyfried):
"Frau Körners Elisabeth war feig und rücksichtslos, klug und scheinheilig, immer aber Königin."

386) Julius Hart in "Der Tag" - Nr. 256, 31.10.1915:

"Größe der Persönlichkeit lag in allem, was diese Elisabeth bot. Größe in ihrer Lüge, Heuchelei und Verstellungskunst, in der Härte und Unerbittlichkeit ihres Macht- und Herrschaftshungers, in ihrer Erbarmungs- und Herzlosigkeit, in der starren Würde ihres Königsbewußtseins und der Verachtung der Menge."

387) DA - 15.5.1917 - F.K.

388) TR - 30.10.1915 - Ludwig Sternaux.

389) TR - 15.11.1915 - Ludwig Sternaux.

390) s. Presse-Reaktion auf Jessners Inszenierungen am Berliner Staatstheater: 14.10.1919 mit Agnes Straub als Elisabeth und 13.9.1922 mit Gerda Müller.

391) siehe hierzu:
Stimmen zum Spiel Gerda Müllers in der "Maria Stuart"-Einstudierung Hilperts an der Berliner "Volksbühne" (30.10.1933) und Grossmann, M.: Max Reinhardt - Regiebuch und Kritik. - Wien 1966 - Bd. 2, S. 335 ff.: über Helene Thimigs Elisabeth.

392) SS - 5.9.1927 - M.A.:

"Ist es nicht, als ob sie mit dem zunehmenden Abfall der Umgebung, fröstelnd in ihrer glänzenden Vereinsamung, mehr und mehr in sich erstarrte? Die Züge werden härter, männlicher. Ein armer Mensch, der um den innersten Bestand und Zusammenhalt seines Wesens kämpft, starrt uns an, aus unsäglich qualvollen Augen."

393) Aussage Fischers (Gespräch, München 1967).

394) Leipziger Tageblatt - 30.10.1931 - F.L.

395) Stimmen zu Hermine Körners Auftreten als Elisabeth im Münchner "Residenztheater" (September 1935)

K.L. in "MZ" (14.9.1935):
"Weitaus vernehmlicher als noch wenige Jahre zuvor tritt bei unverminderter Ausstrahlung königlicher Distanziert-

heit, (...), die menschliche Kompliziertheit der tragisch gestimmten Figur hervor."

Peter Trumm in "MNN" (Nr. 251, 14.9.1935):

"Wie sie ihr starres Prunkgewand trägt, ist an sich schon 'Spiel': sie versteckt sich darin und ringt zugleich darin wie in einem Käfig. Wenn sie bei Shrewsburys Rede in ganz kleinen Schritten hin und her irrt, wenn sie unter Lesters Schmeicheleien sich ganz verliert in Hunger nach ein wenig Wärme, wenn sie in dem großen Monolog (sie macht ihn zum Mittelpunkt des Stücks) die ganzen Schrecken der Geschändeten, Einsamen hinausstöhnt, ist sie Gestalterin von letzter Größe."

396) FZ - 3.6.1934 - Bernhard Diebold.

397) Premiere: 17.11.1936

Regie: Lothar Müthel	Bühnenbild: Traugott Müller
Elisabeth .... Hermine Körner	Maria Stuart .... Käthe Dorsch
Burleigh ..... Walter Franck	Leicester ..... Paul Hartmann
Mortimer .... Hg. Laubenthal	Talbot ..... Franz Weber

Hermine Körner spielte in dieser Inszenierung - alternierend mit Maria Koppenhöfer - in rund 30 Aufführungen (bis Januar 1938).

398) BBC - Nr. 439, 19.9.1918 - Herbert Ihering.

399) BBZ - 21.11.1936 - Franz Köppen.

400) BT - Nr. 555, 30.10.1915 - F.E.

401) Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. - Hamburg 1951 - S. 241 f.

402) BT - 21.11.1936 - Erich Pfeiffer-Belli.

403) Max Geisenheyner (FZ - 24.11.1936):

"Eine angstvolle, unsichere, neidische Weibsnatur.
Vom Scheine lebend und in ihm hinwelkend."

404) BLA - 21.11.1936 - Werner Fiedler.

405) BM - 21.11.1936 - L.F.

406) DAZ - Berlin - 22.11.1936 - B.E. Werner.

407) BBZ - 21.11.1936 - Franz Köppen.

408) BM - 21.11.1936 - L.F.

409) BLA - 21.11.1936 - Werner Fiedler.

410) DAZ - 22.11.1936 - B.E. Werner.

411) RÜ - S. 343.

412) BZaM - 21.11.1936.

413) KZ - Nr. 604, 27.11.1936 - K.H. Ruppel.

414) Deutschspr. Erstauff.: Zürich (Schauspielhaus), Juli 1946
Regie: Leonard Steckel Aurélie: Therese Giehse

Österr. Erstaufführung: Wien (Akademietheater), April 1948
Regie: Walter Felsenstein Aurélie: Helene Thimig

Deutsche Erstaufführung: München (Kammerspiele), 29.7.1948
Regie: Hans Schweikart Aurélie: Maria Koppenhöfer

415) SZ - Nr. 92, 21./22.4.1951 - K.H. Ruppel.

416) Münchner Merkur - 21.4.1951 - Max Christian Feiler.

417) Ihering: Von Kainz bis Wessely - S. 57 ff.: Adele Sandrock.

418) Erik Krünes in "Nachtausgabe" (11.4.1937):

> "Es galt also gegen ein Vorbild und auch ein Vorurteil anzukämpfen. Wie aber Frau Körner aus der festgelegten Rolle etwas ganz Neues schuf, wie sie jede billige Geste verschmähte und jedem Ton eine neuartige Note vorschrieb, das war so bezwingend, daß kein Lob für diese schauspielerische Leistung groß genug wäre."

Karl Heinz Ruppel (KZ - Nr. 185, 13.4.1937):

> "Man staunt über die Spannweite einer genialen schauspielerischen Gestaltungskraft, die von der eumenidisch furchtbaren Margaretha in 'Richard III.' bis zu dieser mondänen Vertreterin des Londoner High-Life reicht."

419) In einem Gespräch (Berlin, Februar 1968) äußerte sich Professor Willi Schmidt näher zu seiner Inszenierung der "Irren von Chaillot" und zur Zusammenarbeit mit Hermine Körner. Er bestätigte auch die Übereinstimmung ihrer Aurélie-Darstellung von Bühne und Fernsehen.

420) Hebbel-Theater (12.2.1950) — Schiller-Theater (31.5.1959)

Regie:	Karl Heinz Stroux	Willi Schmidt
Bühne:	Ita Maximowna	Willi Schmidt
Aurélie	Hermine Körner	Hermine Körner
Constance	Roma Bahn	Roma Bahn
Gabrielle	Lucie Höflich	Käthe Haack
Lumpensammler ...	O. E. Hasse	Martin Held
Pierre	Paul E. Roth	Klaus Kammer
Irma	Tilly Lauenstein	Helga Siemers
Präsident	Herbert Hübner	Martin Held

In der Fernseheinstudierung des Hessischen Rundfunks (1. Sendetermin: 18.2.1960) spielten unter der Regie von Harry Buckwitz neben Hermine Körner die Hauptrollen: Trude Hesterberg (Constance), Bum Krüger (Lumpensammler), Peter Fricke (Pierre) und Fritz Tillmann (Präsident).

421) Der Abend. Berlin - 1.6.1959 - Heinz Ritter.
vgl. weitere Rezensionen:
BM - 2.6.59 - Herbert Pfeiffer; W - 2.6.59 - F. Roemer; Tsp - 2.6.59 - Walther Karsch; Tel - 2.6.59 - Dora Fehling; Der Kurier - 1.6.59 - Walter Kaul.

422) Tsp - 2.6.1959 - Walther Karsch.

423) Rhein-Neckar Zeitung. Heidelberg - 8.6.1959 - Hedwig Rohde.

424) Angabe Hermine Körners M. Braun gegenüber.

425) BM - 2.6.1959 - Herbert Pfeiffer.

426) Therese Giehse, Helene Thimig und Maria Koppenhöfer hatten Aurélie vorwiegend als gespenstisch-makabres Monstrum gezeigt.
s. hierzu Rezensionen:
Die Presse. Wien - 20.7.1946 - Rudolf Hoher; Neue Zürcher Ztg. - 18.4.1948 - K.; Wiener Kurier - 21.4.1948 - Herbert Mühlbauer; NZ - 1.8.1948 - Bruno E. Werner; Münchner Tagebuch - 7.8.1948 - E. Penzoldt; SZ - 31.7.1948 - A. Dahlmann.

427) Für seine Inszenierung am "Schiller-Theater" hatte Schmidt die strekkenweise etwas gestelzt wirkende Übersetzung W.M. Treichlingers in Einzelheiten korrigiert. So stimmen die zitierten Textstellen nicht immer mit der Version Treichlingers (S. Fischer - Frankfurt a.M. 1959) überein.

428) Stuttgarter Nachrichten - 14.4.1951 - Hermann Missenharter.

429) Das Entgegenkommen des Hessischen Rundfunks machte es möglich, wichtige Passagen der Fernsehaufzeichnung sich mehrfach vorführen zu lassen.

430) BM - 2.6.1959 - Herbert Pfeiffer.

431) Der Kurier. Berlin - Nr. 125, 1.6.1959 - Walter Kaul.

432) Thilo Koch lobte in "Die Zeit" (5.6.1959), die Körner habe "geradezu wunderbar" verstanden, die "weichen Stellen" und die "Passagen menschheitsbeglückender Phraseologie" erträglich zu machen durch "einen trockenen, zuweilen nonchalanten Ton, den ich 'berlinisch' nennen möchte".

433) aus dem 5. Bild von "Leocadia" (s. Anouilh-Dramen, Bd. IV, Langen/Müller - 1967 - S. 171): Die Herzogin macht Amanda auf die meist übersehenen oder als selbstverständlich hingenommenen Reize der Natur aufmerksam ("Schauen Sie doch einmal um sich, anstatt den Träumen einer Nacht nachzuweinen!").
Monolog auf der Schallplatte "Hermine Körner - Porträt einer Schauspielerin" enthalten.

434) Tel - Nr. 125, 2.6.1959 - Dora Fehling.

435) Das Soufflierbuch zur Berliner Aufführung konnte im "Schiller-Theater" eingesehen werden. Es zeigt, daß Schmidt Aurélies pessimistische Auslassungen über die Zerstörungswut der Stadträte und Bauunternehmer (S. Fischer, S. 143) sowie über die geschwundene Galanterie der Männer (S. 144) strich. Auch Aurélies Betrachtungen über die 'Amerikanisierung' des Lebens (S. 146 f.) und ihre Vision einer liebenswerteren Constance (S. 153) wurden gestrichen. Diese Kürzungen trugen nicht unerheblich dazu bei, daß die 'Irre' in Schmidts Inszenierung weniger versponnen erschien.

436) So würdigte W. Petzet 1951 die Prinzipalin Hermine Körner mit den Worten:

> "Ein umfassender kritischer Theaterverstand, der auch die eigene Leistung genau unter die Lupe zu nehmen wußte, befähigte sie, in allen Spielplan- und Personaldispositionen das richtige Gleichgewicht zu halten." (In: Festschrift 50 Jahre 'Schauspielhaus' und 25 Jahre 'Kammerspiele im Schauspielhaus')

Hanns Braun, der auch schon in den zwanziger Jahren die Direktionstätigkeit der Körner von allen Münchener Kritikern am positivsten bewertete (s. MZ v. 28.2./1.3.1925), sah in seinem Nachruf (in: SZ v. 16.12.1960) Hermine Körner als "bedeutende Schrittmacherin" Falckenbergs (der mit der Spielzeit 1926/27 das "Schauspielhaus"

als Direktor übernahm, nachdem er zuvor die "Kammerspiele" in der Augustenstraße geleitet hatte) und resümierte: "Falckenberg konnte einen Teil von dem ernten, was Hermine Körner (...) damals hinterlassen hatte."
Mattias Braun möchte die Körner als Prinzipalin sogar noch höher eingestuft wissen, indem er sie mit der Neuberin und Iffland vergleicht (s. Einleitung).

437) Mit Sicherheit ist die Finanzierung der Theaterübernahme durch Körner-Nebelthau von der - seit Eröffnung des "Schauspielhauses" im Jahre 1901 fungierenden - Direktion Stollberg-Schmederer nicht mehr zu rekonstruieren.
Münchener Zeitungen - wie auch Granach in seinem Erinnerungsbuch (s. Anm. 440) und einige der befragten Künstler (Frau Holm, Paul Verhoeven und Zuckmayer) - vermuteten in Otto Nebelthau den wesentlichen Geldgeber, während Mattias Braun angibt, die Körner habe ein "durch Tourneen verdientes Kapital von 350 000 Mark, ihr ganzes Vermögen, dabei eingesetzt und verloren" (in: Die Schauspielerin Hermine Körner - S. 9).
Da die Archivalien der von Hermine Körner geleiteten Bühnen im oder nach dem letzten Weltkrieg zerstört wurden, basieren einige Angaben auf Äußerungen einstiger Mitglieder des "Schauspielhauses" und des "Alberttheaters". In jedem Fall wurde selbstverständlich auf die Quelle hingewiesen.

438) Rheinische Landeszeitung - Nr. 80, 22.3.1938: "Erinnerung an Dietrich Eckart - Staatsschauspielerin Hermine Körner erzählt".

439) In diesem Sinne äußerten sich vor allem Frau Smith, Edith Robbers (Gespräch, Berlin 1966), Paul Verhoeven (Gespräch, München 1967) und Heinz Leo Fischer.

440) Granach, A.: Da geht ein Mensch. - S. 171 f.

441) s. Anm. 106.

442) Spielplan-Verzeichnis des "Münchener Schauspielhauses" (zusammengestellt nach dem Studium der "Münchner Neuesten Nachrichten" für die Jahre 1919-1925. Abkürzungen: Sch = Schauspiel; Tra = Tragödie; Dr = Drama; Lu = Lustspiel; Kom = Komödie; Schw = Schwank; A = Akte oder Aufzüge; U = Uraufführung; DE = Deutsche Erstaufführung)

1919/20
Inszenierungen, an denen Hermine Körner als Spielleiterin und/oder Darstellerin beteiligt war:
Die gefesselte Phantasie (Raimund) - REGIE/Hermione
Und das Licht scheinet in der Finsternis (Tolstoi) - REGIE

Untreu (Bracco)	- REGIE/Gräfin Clara
Hanneles Himmelfahrt (G.Hauptmann)	- REGIE
Die Büchse der Pandora (Wedekind)	- REGIE
Kabale und Liebe (Schiller)	- REGIE/Lady Milford
Die große Katharina + Eine musikalische Kur (Shaw)	- Katharina + Pianistin
Das Gelübde (Lautensack, Sch in 4 A - U)	- Helmtrudis
Herodes und Mariamne (Hebbel)	- REGIE/Mariamne
Die Kameliendame (Dumas)	- REGIE/Marguerite
Der Leibgardist (Molnár)	- Schauspielerin
Adam, Eva und die Schlange (Eger)	- Eva
Die Nacht der Jenny Lind (Prechtl, 'ein fröhlich-ernstes Spiel' in 3 A - U)	- Jenny Lind

weitere Inszenierungen des "Schauspielhauses":
Die Allzufeinen (Molière) - Konstantin Strobel (G. Kaiser, Lu in 5 A - Neufassung von "Der Zentaur") - Verbannte ("Exiles", J. Joyce, Sch in 4 A - U) - Der Weibsteufel (Schönherr) - Tabula rasa (Sternheim) - Die Trösterin (B. Frank, Sch in 3 A - U) - Gas (Kaiser) - Die Raschhoffs (Sudermann) - Femina (v. Rossems/Soesmans) - Doktor Wespe (Benedix) - Der Widerspenstigen Zähmung (Shakespeare) - Kain (Koffka) + Die Höhe des Gefühls (M. Brod) - Der tugendhafte Glücksritter (Benavente) - Die Fahrt ins Blaue (de Flers/Caillavet) - Der Talisman (Fulda)

1920/21
Inszenierungen von und mit Hermine Körner:

Eine Frau ohne Bedeutung (Wilde)	- REGIE
Elga (G. Hauptmann)	- REGIE/Elga
Candida (Shaw)	- Candida
Die Schneekönigin (Hartwig)	- REGIE
Reigen (Schnitzler)	- REGIE
Katte (Burte)	- REGIE
Semiramis (Peladan, Dr in 4 A - DE)	- Semiramis
Königin Christine (Strindberg)	- Titelrolle
Kyritz-Pyritz (Justinus/Wilken)	- REGIE

weitere Inszenierungen:
Hidalla (Wedekind) - Die Haubenlerche (Wildenbruch) - Die rote Robe (Brieux) - Doppelselbstmord (Anzengruber) - Der Skandal (Eisenlohr, Kom in 3 A - U) - Erdgeist (Wedekind) - Die Soldaten (Lenz) - Der verlorene Sohn (Schmidtbonn) - Godiva (H. Franck) - Menagerie (C. Goetz) - Casanovas Sohn (Lothar) - Der pathetische Hut (Rößler) - Fannys erstes Stück (Shaw) - Der Liebestrank (Wedekind) - Chanteclair (Freksa, Schw in 1 A - U) - Komödie der Irrungen (Shakespeare) - Potasch und Perlmutter (Glaß/Klein)

1921/22

Inszenierungen von und mit Hermine Körner:

Der Vertrag von Nizza (Verneuil, Lu in 3 A - DE)	- REGIE
Sieger (H.v.Willemoes-Suhm, Einakter - U)	- REGIE/Fürstin
Emilia Galotti (Lessing)	- REGIE/Orsina
Der Hühnerhof (T. Bernard, Schw in 3 A - DE)	- Emmeline
Fräulein Julie + Die Stärkere (Strindberg)	- Titelrollen
Die Zarin (Lengyel/Biro)	- Katharina II.

weitere Inszenierungen:
Der Wettlauf mit dem Schatten (v. Scholz) - Cäsars Stunde (Freksa, 'weltlich Spiel' in 5 A - U) - Hosea (G. Hirschfeld, Sch in 4 A - U) - Eine glückliche Ehe (Nansen) - Moral (Thoma) - Peer Gynt (Ibsen) - Dantons Tod (Büchner) - Erziehung durch Kolibri (Rehfisch) - Johannisfeuer (Sudermann) - Die Ratten (G. Hauptmann) - Die Deklassierten (Glogau, drei Einakter - U) - Stützen der Gesellschaft (Ibsen - mit Steinrück a.G.) - Vater und Sohn (v. d. Goltz) - Über die Kraft I (Björnson) - Traumulus (Holz/Jerschke) - Totentanz (Strindberg - mit Wegener a.G.) - Der Vater (Strindberg - mit Wegener a.G.) - Der Schwan (Molnár) - Die Pfarrhauskomödie (Lautensack)

1922/23

Inszenierungen von und mit Hermine Körner:

Und Pippa tanzt (G. Hauptmann)	- REGIE
Der Schildpattkamm (Keßler)	- REGIE
Königin Tamara (Hamsun)	- Titelrolle
Medea (Grillparzer)	- Medea
Kapitän Braßbounds Bekehrung (Shaw)	- Lady Cicely

weitere Inszenierungen:
Franziska (Wedekind) - Spiel der Leidenschaft (Artzibaschew) - Magie (Chesterton, phantast. Kom in 3 A - DE) - Lumpazivagabundus (Nestroy) - Wilhelm Tell (Schiller) - Ein Wintermärchen (Shakespeare) - Der Teufelsschüler (Shaw) - Musik (Wedekind) - Die Jungfern vom Bischofsberg (G. Hauptmann) - Der Marquis von Keith (Wedekind) - Deukalion (Rehfisch) - Kammermusik (Ilgenstein)

1923/24

Inszenierungen von und mit Hermine Körner:

Maria Stuart (Schiller - mit T. Wedekind a.G.)	- REGIE/Elisabeth
Robert und Bertram (Raeder)	- REGIE
Belinde (Eulenberg)	- REGIE/Belinde
Lady Frederick (S. Maugham)	- REGIE/Titelrolle

weitere Inszenierungen:
Liebelei (Schnitzler) - Schneider Wibbel (Müller-Schlösser) - Traumspiel (Strindberg) - Gespenster im Frack (Eger) - Des Esels Schatten (Fulda) - Pflicht (P. Krauß, 'Dt. Trag.' in 3 A - U) - Clown Gottes (Philipp) - Heimat (Sudermann) - Gespenster (Ibsen) - Die Siebzehnjährigen (Dreyer) - Rosenmontag (Hartleben) - Hoffnung auf Segen (Heijermans) - Lampenschirm + Hund im Hirn (C. Goetz) - Vetter Eduard (Roberts) - Zweimal zwei ist fünf (Wied) -

1924/25
Inszenierungen von und mit Hermine Körner:

Der Nebbich (Sternheim)	- Rita Marchetti
Vom Teufel geholt (Hamsun - mit O. Wernicke a.G.)	- REGIE/Juliane Gihle
Madame Sans-Gêne (Sardou)	- Cathérine
Das Glas Wasser (Scribe - mit M. Koppenhöfer a.G.)	- REGIE
Die heilige Johanna (Shaw)	- REGIE

weitere Inszenierungen (bis 1.3.1925):
Sonkin (Juschkowitsch)- Gewalt (Lissauer)

Am Dresdner "Alberttheater" spielte Hermine Körner (Juni 1923) die vier Frauengestalten (Bianca, Gabriele, Anni und Ilona) in Schnitzlers Anatol-Szenen und kreierte dort (am 21.6.1924) die Titelrolle in dem Schauspiel "Die Neuberin". (P.H. Hartwig hatte dieses Stück für die Künstlerin geschrieben, dabei aber den Unwillen der Körner erregt, die erst unmittelbar vor der Premiere von ihrer Weigerung abließ, die gealterte, grauhaarige Neuberin des vierten Aktes zu verkörpern. - Angabe von Thea Thiele -)
Es ist nicht anzunehmen - wenn auch infolge der Unvollständigkeit der im "Bühnen-Spielplan" anzutreffenden Gastspielvermerke nicht zu beweisen -, daß Hermine Körner während ihrer Direktionszeit außerhalb Münchens noch weitere neue Rollen in ihr Repertoire aufnahm.

443) BC - Nr. 172, 20.6.1919 - g.z. ("Büchse der Pandora").

444) BC - Nr. 289, 15.10.1920 - J.R. (= Joseph Rau).

445) Immerhin erreichte man, daß die für Ende Juni 1919 angekündigte Uraufführung von Lautensacks "Pfarrhauskomödie" von der Leitung des "Schauspielhauses" abgesagt wurde. (s. MNN - 24.6.1919.)

446) Es kam mehrfach während Vorstellungen der "Büchse der Pandora" zu Protestkundgebungen und zur Verteilung von Flugblättern. Die "Münchner Neuesten Nachrichten", die in diesen Lärmszenen eine "organisierte Aktion" sahen, veröffentlichten in ihrer Ausgabe vom 25.7.1919 den Inhalt eines Pamphlets:

"Sind wir Deutsche oder Schweine, daß wir uns so etwas gefallen lassen? Die 'Büchse der Pandora' ist eine gemeine Geldspekulation auf die niedrigsten menschlichen Instinkte. (...) Nur ein unreifes, dekadentes Volk kann sich so etwas gefallen lassen. Aber heutzutage findet sich ja offenbar niemand an zuständiger Stelle, der gegen solche Sauereien einschreitet. Es lebe die neue Freiheit und die unbedingt notwendige zeitgemäße Volksaufklärung."

447) BC - Nr. 343, 8.12.1919 - L. Seyfried.

448) MAA - Nr. 436, 17.10.1921 - G.J.W. (= Wolf).

449) Das "Lustspielhaus" in der Barerstraße wurde am 24.9.1919 mit Nestroys "Revolution in Krähwinkel" (Regie: R. Hoch) eröffnet. Im Verlaufe der nur vier Monate währenden Fusion kam es ferner noch zu folgenden Neueinstudierungen:
Pomarius (C.P. v. Rossems, Lu in 3 A - U)
Weibchen (E. v. Wolzogen)
Der Blaufuchs (Herczeg)
Der dunkle Punkt (Kadelburg/Presber)

450) Hier konnte nur unter Hermine Körners Regie im Sommer 1920 (2.6. bis Ende August) das von Wilhelm Schmidtbonn bearbeitete altfranzösische Mysterienspiel "Die Passion" (nach Greban) aufgeführt werden. Als Gäste aus Berlin - die diese Rollen dort schon unter Reinhardt gespielt hatten - verkörperten Eugen Klöpfer (Jesus) und Lina Lossen (Maria) die Hauptpartien. Hermine Körner spielte den Erzengel Michael.

451) s. MP - Nr. 223, 24.9.1920.

452) s. hierzu: Münchner Fremdenztg. v. 13.8.23, MP v. 1.10.23 sowie Zuckmayer-Erinnerungen (s. Anm. 489) - S. 371 f.

453) Während der Sommermonate Juni bis September 1924 ließ sie sich als Direktorin 'beurlauben'. Die Leitung des Theaters lag in dieser Zeit in den Händen Veltheims sowie der Prinzipale Ernst Bach (Volkstheater München) und Hans Merck (Intimes Theater Nürnberg), der bereits zwei Jahre zuvor - ebenso wie Ende 1920 der einstige Weimarer Theaterdirektor Schrumpf - für kurze Zeit der Direktion 'beratend' angehört hatte.

454) s. DA - 1.7.1924 - F.K.
Die "Münchner Neuesten Nachrichten" publizierten am 2.7.24 die Ankündigung der Pachtübernahme, mit dem Zusatz, Frau Körner habe schon längere Zeit die Absicht gehabt, "diesem Unternehmen näherzutreten".

455) nach: MNN v. 10.1.1925 ("Die Krise im Schauspielhaus").

456) nach: MAA - Nr. 61, 3.3.25.

457) DA - 3.2.1926.

458) Spielplan-Verzeichnis des "Alberttheaters" 1925/26 (zusammengestellt nach den Angaben der Dresdner "Sächsischen Staatszeitung", einzusehen in der Ostberliner Staatsbibliothek)

Inszenierungen von und mit Hermine Körner:

Der Kreidekreis (Klabund)	- REGIE
Kabale und Liebe (Schiller)	- REGIE/Lady Milford
Ein Spiel von Tod und Liebe (Rolland)	- Sophie Courvoisier
Fasching (Molnár)	- REGIE/Kamilla Oroszy
Die große Katharina (Shaw)	- REGIE/Titelrolle
Madame Sans-Gêne (Sardou)	- Cathérine
Lady Frederick (S. Maugham)	- Titelrolle
Antonius und Kleopatra (Shakespeare)	- Kleopatra
Fräulein Julie + Die Stärkere (Strindberg)	- REGIE/Titelrollen
Narziß (Brachvogel, mit Bassermann a.G.)	- Pompadour
Die fremde Frau (Bisson)	- Jacqueline
Antonia (Lengyel)	- Titelrolle
Kapitän Braßbounds Bekehrung (Shaw)	- Lady Cicely
Die Nacht der Jenny Lind (Prechtl)	- Jenny Lind
Die Marionetten der Zarin (Hartwig, sch in 3 A - U)	- Katharina II.

weitere Inszenierungen:
Helden (Shaw) - Heiratsantrag (Tschechow) - Die Wildente (Ibsen) - Der Tokaier (H. Müller) - Der arme Vetter (Barlach) - Das Frühstück in Genua (Harlan) - Charleys Tante (B. Thomas) - Der fröhliche Weinberg (Zuckmayer) - Moral (Thoma) - Die Durchgängerin (Fulda) - Die fünf Frankfurter (Rößler) - Die Stützen der Gesellschaft (Ibsen) - Der einsame Weg (Schnitzler) - Reiner Tisch (Lonsdale) - Gespenster (Ibsen) - Des Kaisers Soldaten (H. Essig, Sch in 3 A - U) - Das hohe C (Hartwig) - Gemeinde Schmuggeldorf (Hoyer) - Die Bar auf Montmartre (Hennequin) - Die vertagte Nacht (Arnold) - Wie man's macht, ist's richtig (Eulenberg)

459) Brief Nürnbergers - Mainz, 19.11.1968.
Seine Behauptung wird durch viele Äußerungen der Dresdner Presse bestätigt. So schrieb ws. in der "Dresdner Volkszeitung" (18.12.25) nach der Premiere von Barlachs Schauspiel "Der arme Vetter":

> "Im Neustädter Haus fiel das Stück glatt durch. Das Publikum gab durch Schweigen und Ablehnung spärlich versuchten Beifalls seine völlige Gleichgültigkeit ge-

genüber dem Versuch der Direktion Körner zu erkennen, ihrem Spielplan ein charakteristisches Stück der eben vergangenen Zeitspanne einzufügen."

Die Barlach-Inszenierung mußte - ebenso wie Aufführungen der "Wildente" und der "Gespenster" - nach wenigen Vorstellungen wegen geringen Publikumszuspruchs abgesetzt werden. (Es darf dabei nicht unerwähnt bleiben, daß die Zuschauer-Kapazität des "Alberttheaters" mit ca. 1300 für ein Privattheater außergewöhnlich hoch lag. Das "Münchener Schauspielhaus" bot dagegen nur 727 Personen Platz. - nach: DBJ 1926 -)
In der Fachzeitschrift "Das Theater" (1929 - H. 3, S. 55 f.) schrieb, rückblickend auf die Theaterleitung der Körner, Richard Elb:

"Trotz gern anerkannter Schmackhaftigkeit waren die dort gebotenen 'Körner' aber nicht die geistige Nahrung, die ein Volkstheater-Publikum braucht."

460) Brief Großmanns - Dresden, 13.3.1967.

461) Während ihrer Zugehörigkeit zur "Komödie" spielte Hermine Körner folgende Rollen:
Titelrolle in "Fedora" (Sardou)
Olivia Tremayne in "Die leichte Olivia" (Milne)
Herzogin von Marlborough in "Das Glas Wasser" (Scribe)
Mrs. Erlynne in "Lady Windermeres Fächer (Wilde)
Yanetta in "Die rote Robe" (Brieux)

462) Philipp schrieb - wenige Monate vor seinem Tod - auf Anfrage zwei Briefe. Die zitierten Passagen entstammen dem Schreiben vom Dezember 1968.

463) Hans Fischer, der Nachfolger der Körner in der Spielzeit 26/27, hatte als Leiter des "Alberttheaters" auch keinen geschäftlichen Erfolg erzielen können und seinen Pachtvertrag gelöst.

464) Formulierung des Schauspielers Paul Lewitt (Ost-Berlin), der die Angaben Großmanns und Philipps bestätigte. Lewitt war 26/27 Mitglied der Dresdner "Komödie".

465) Inszenierungen des "Alberttheaters" von September 1927 bis 1.2. 1929, an denen Hermine Körner als Spielleiterin oder Darstellerin beteiligt war:

Maria Stuart (Schiller - mit E. Heims a.G.)	- Elisabeth
Josephine (Bahr)	- Titelrolle
Das Glas Wasser (Scribe)	- Herzogin v. Marlborough

Der Patriot (A. Neumann)	- Anna Ostermann
Der Kaufmann von Venedig (Shakespeare)	- REGIE/Porzia
Liselott von der Pfalz (Presber/Stein)	- Titelrolle
Antonia (Lengyel)	- REGIE/Titelrolle
Peer Gynt (Ibsen)	- REGIE
Don Gil von den grünen Hosen (Molina)	- Donna Juana
Der Star (Bahr)	- REGIE/Lona
Ein Spiel von Tod und Liebe (Rolland)	- Sophie Courvoisier
Wallensteins Tod (Schiller - mit Basser-mann a.G.)	- Gräfin Terzky
Meine Cousine aus Warschau (Verneuil)	- Sonja
Iphigenie auf Tauris (Goethe)	- Iphigenie
Erde (Schönherr)	- Mena
Zaza (Berton/Simon)	- Titelrolle
Heimat (Sudermann)	- Magda
Olympia (Molnár)	- Fürstin Eugenie
Die Dreigroschenoper (Brecht/Weill)	- REGIE

466) s. DV - 20.11.28, SS - 24.11.28 und MZ - Nr. 29, 30.1.1929 - S. Hugo Wolfgang Philipp, der Frau Körners "künstlerische Qualitäten" ihren "menschlichen bei weitem" vorzog (8.8.68), gab an (Zürich, Dez. 1968):

> "Im Winter 28/29 erkrankte ich auf den Tod. Frau Körner, mit der ich seit Beginn der Saison 28/29 nicht mehr d'accord war, war nicht in der Lage, das Theater geschäftlich zu führen, umso weniger, als das ja auf meine Kosten ging und sie von jeher wenig Verantwortungsgefühl gezeigt hatte. Daher wurden - in meiner Abwesenheit - Verhandlungen zwischen ihr und der Aktiengesellschaft geführt, die damit endeten, daß H.K. mit einer hohen Summe abgefunden wurde und an ihrer Stelle der Sohn des Hauptaktionärs, Herr Dr. Mühlberg, in die Direktion eintrat."

Heinz Leo Fischer berichtete, daß der Verwaltungsdirektor, K.W. Kropf, finanzielle Veruntreuungen begangen habe, die er - Fischer - aufgedeckt habe. Philipp bestätigte diese Angabe, bestritt aber Fischers Behauptung, dieses Vorkommnis habe den "Anlaß zu Frau Körners Ausscheiden" gegeben. Kropf sei in dem Konflikt innerhalb der Direktion nur eine - "allerdings zwielichtige" - Randfigur gewesen.

467) Aussprüche der Körner in ihrer Münchener Abschiedsrede (s. MAA - 3.3.25) und in "Schauspieler erzählen" (S. 208).

468) zitiert nach: Braun: Die Schauspielerin H. Körner - S. 12.

469) ebd. S. 70.

470) Frankfurter Nachtausgabe - 16.12.1959 - s. auch DZ - 21.4.1951 -

471) aus Mattias Brauns Rede zur Gedenkfeier im "Schiller-Theater". (Abschrift des Manuskriptes im Besitz des Verf.)
s. auch Braun: Die Schauspielerin H. Körner - S. 8.

472) vgl. MNN - 14.2.1919, MP - 16.2.1919 und AZ - 18.2.1919.

473) Festschrift "50 Jahre 'Schauspielhaus' und 25 Jahre 'Kammerspiele im Schauspielhaus'" - München 1951 -

474) Zuckmayer-Brief (Saas-Fee, Schweiz - 7.11.1968).

475) s. Sinsheimer, H.: Gelebt im Paradies - München 1953 - S. 209 f.

476) TZ - Nr. 63, 16.3.1932 -

477) s. Rühle, G.: Theater für die Republik. - Frankfurt a.M. 1967 - S. 20 ff.

478) BC - Nr. 277, 7.10.1924 - O.F. Sch.

479) MNN - Nr. 435, 14.10.1921 - hs.

480) MNN - Nr. 182, 8. 7.1923 - hs.

481) Sinsheimer: Gelebt im Paradies. - 1953 - S. 207 f.

482) MNN - Nr. 76, 20.3.1923 - hs.

483) Sinsheimer: Gelebt im Paradies - 1953 - S. 207 f.

484) MZ - Nr. 58/59, 28.2./1.3.1925 - Hanns Braun.

485) Doris Kiesow (Frau Verhoeven) berichtete, daß die Körner wenige Tage vor der Premiere von Bahrs Lustspiel "Josephine" (Dresden 1927) die für die Titelrolle vorgesehene Olga Fuchs durch geschickt angebrachte Zweifel an deren Eignung für die Aufgabe zu einem Nervenzusammenbruch provoziert habe, so daß die Prinzipalin in der Premiere die ersehnte Rolle übernehmen konnte.
Anneliese Würtz, die - ebenso wie Doris Kiesow - Frau Körner als eine ungeachtet aller Schwächen äußerst charmante und kameradschaftliche Direktorin bezeichnete, gab an, ihr seien monatelang am "Alberttheater" (25/26) die versprochenen Hauptrollen vorenthalten worden, so daß sie schließlich die Prinzipalin verklagt habe und es zu einer Verhandlung vor dem Bühnenschiedsgericht gekommen sei (Entscheidung: Frau Körner mußte ihr binnen zwei Wochen eine große Rolle übertragen).
Siegfried Nürnberger schrieb: "Eifersüchtig auf Erfolge anderer - und jüngerer - Schauspielerinnen konnte sie sehr sein, aber das führte nie zu irgendwelchen Repressalien."

486) Bernstein wollte Fischer die Rolle - wie Homolka in Berlin - als jovialen, älteren Herrn spielen lassen, während die Körner einen eleganten, jungen Gentleman dargestellt sehen wollte. (Fischer-Gespräch, München 1967)

487) Es begleiteten Hermine Körner nach Dresden:
Elsa Tiedemann, Karla Holm, Anneliese Götz, Elisabeth Huch, Thea Thiele, Paul Verhoeven, Fritz Horrmann, Otto Stoeckel, Alfred Noller und Karl Wüstenhagen (der erste 'Heldendarsteller' im Ensemble der Körner-Bühnen).

488) Granach, A.: Da geht ein Mensch. - S. 171 f.

489) Zuckmayer, Carl: als wär's ein Stück von mir. - Frankfurt a.M. 1966 - S. 371 f.

490) In ihrem Interview mit der "Frankfurter Nachtausgabe" (16.12.59) bestritt die Körner, - trotz ihrer Lehrtätigkeit an den Schauspielschulen des "Deutschen Theaters" und "Staatstheaters" - jemals große pädagogische Ambitionen gehabt zu haben:

> "Ich bin keine Lehrerin, obwohl man es mir manchmal nachsagt. Ich habe Künstler wie Wilhelm Dieterle, Adolf Wohlbrück, Heinz Rühmann oder den verstorbenen Alexander Granach gefördert, als sie noch ganz am Anfang standen. Aber sie waren bereits gelernte Schauspieler."

491) Rühle, G.: Theater für die Republik. - S. 25.

492) NMT - Nr. 12, 12.1.1925 - O.F. Sch.

493) Nürnberger Zeitung - 16.12.1960 - H.M.

494) Diese für eine Theaterleitung nicht gerade begrüßenswerte Eigenart wurde Frau Körner von allen befragten Bekannten und Kollegen - auch von denen, die ihr einst nahestanden - nachgesagt. Unklar und divergierend waren die Angaben über Einzelheiten finanzieller Krisen im Verlaufe von Hermine Körners Direktionszeit. Es ist jedenfalls zu konstatieren, daß die verschiedentlich angedeuteten 'internen Kontroversen' zwischen der verschuldeten Prinzipalin und dem Theaterbesitzer - an die sich andere Zeugen jener Jahre nicht erinnern konnten oder sie sogar bestritten - nicht in die Öffentlichkeit getragen wurden, da sich in der lokalen Presse keine diesbezüglichen Meldungen fanden.

495) Fischer-Gespräch.

496) AZ - Nr. 86, 1.3.1925 - hs.
Voller Wortlaut:

> "Sie war ein Bild des beschwingten schauspielerischen Wesens und hätte ein Vorbild und eine Bildnerin der ihr menschlich ergebenen Darsteller werden können, wenn ihr nicht eines gefehlt hätte: das Ethische und Intellektuelle des Führers. Sie war eine Direktorin, die einen Dirigenten brauchte. Und den hat sie nicht gefunden und wohl nicht finden wollen. Sie war und blieb eine Komödiantin (eine gastierende!) im besten Sinne des Wortes; dieser Sinn aber schließt die Qualität und die Berufung zum Führer nicht in sich."

497) zitiert nach: Braun, M.: Die Schauspielerin H. Körner. - S. 52.

498) Die von Hermine Körner während ihrer Direktionszeit einstudierten Stücke sind unter den Anmerkungen 442, 458 u. 465 aufgeführt.

Aufstellung der Inszenierungen, die nicht an den von Frau Körner geleiteten Bühnen herauskamen:

München, "Schauspielhaus"	- 16. 7.1916	- Eine Frau ohne Bedeutung (Wilde)
Berlin, "Deutsches Th."	- 20. 2.1918	- Der schwarze Handschuh (Strindberg)
Hamburg, "Schiller-Th."	- 4. 5.1925	- Die Kameliendame (Dumas)
Dresden, "Freilichtth."	- 20. 8.1932	- Mirandolina (Goldoni)
Stuttgart, "Württ.Staatsth."	- 6. 3.1947	- Mary von Schottland (M. Anderson - DE)
	- 19.10.1947	- Bluthochzeit (Lorca - DE)
Hamburg, "Dt.Schauspielh."	- 11. 9.1951	- Maria Stuart (Schiller)

499) In ihren Äußerungen über ihre Tätigkeit bei Reinhardt, die die "Münchner Post" (von 1922) publizierte (s. S. 38), spiegelte sich trotz aller Vorbehalte gegen seine 'allzu autoritäre' Art der Regieführung ihre Bewunderung für den großen Spielleiter wider. In einem Interview mit dem Bremer "Weser-Kurier" (24.3.1951) bekannte Hermine Körner: "Bei ihm spielen zu können, war das Größte, Vitalste, was ich erleben durfte."

500) Regiebuchübertragung (= RÜ) Grossmanns - S. 57.

501) Regiebuch Hermine Körners - S. 46.

502 - ebd. S. 50.

503) RÜ - S. 62.

504) Hamburger Abendblatt - 12.9.1951 - Jürgen Petersen.

505) Hamburger Morgenpost - 13.9.1951 - K.H. Rücke.

506) Drews, Wolfg.: Leopold Jessner (in: Th 1962 - Heft 4 - S. 34 f.).

507) MNN - 15.9.1919 - E.

508) NMT - 16.9.1919 - J.D.

509) SS - 3.10.1925 - M.A.

510) So wurde in der "Macbeth"-Aufführung (1916) wiederholt die zu umständlich angelegte Pförtner-Szene getadelt.

511) Der Kaufmann von Venedig. Schauspiel in fünf Akten von William Shakespeare, nach den Übersetzungen von A.W. Schlegel und K. Simrock für die deutsche Bühne bearbeitet von C.W. Schmidt. Halle a.d. Saale (O. Hendel) 1903.
(aus dem Nachlaß Hermine Körners, im Besitz von M. Braun.)

512) ebd. S. 27 f.

513) SS - 28.11.1927 - M.A.

514) Herodes und Mariamne. Tragödie in fünf Akten von Friedrich Hebbel. - Wien (C. Gerold) 1850.
(im Besitz von M. Braun.)

515) Franz Köppen schrieb (BBZ - Nr. 87, 21.2.1918):

> "Die Regie soll nach Ausweis des Zettels Hermine Körner geführt haben - sie zeigte in allem Max Reinhardtsche Prägung."

516) Zuckmayer-Brief.

517) Hier sind vor allem zu nennen:
"Robert und Bertram" (Raeder), "Lady Frederick" (Maugham)
"Frau ohne Bedeutung" (Wilde), "Das Glas Wasser" (Scribe)
- alle in München inszeniert -
"Fasching" (Molnár), "Antonia" (Lengyel) und "Olympia" (Molnár)
- in Dresden herausgekommen -

518) Eine kluge Dialogregie, die auch vertretbare Textstriche umfaßte, verhinderte bei den Münchener Erstaufführungen dieser von Presse und Zensur verfolgten Stücke den erwarteten Publikumsskandal.
s. Stimmen zu diesen Einstudierungen in:

MNN - Nr. 32, 24.1.1921 - hs.; MZ - 24.1.1921 - R.B.;
BC - Nr. 33, 24.1.1921 - K.E.; MP - 24.1.1921 - H.E.

sowie

Welt am Sonntag. München - 15.2.1925 - N-s.;
NMT - 3.2.25 - Dr.K.; MZ - 3.2.25 - H.B.; AZ - 6.2.25 - M.

519) Fischer-Gespräch.

520) DNN - 9.4.1928 - W. Russo.

521) SS - 10.4.1928 - M.A.

522) In "Kabale und Liebe" (Bühnenbild: Cäsar Kunz) und "Der Kaufmann von Venedig" (dessen Bühnenbild der heute als Romancier bekannte Paris Gütersloh entwarf) dominierte trotz der heiklen Finanzlage des "Schauspielhauses" unter strenger Beachtung historischer Echtheit noch ein kostspieliger dekorativer Aufwand.

523) MAA - 16.2.1922 - H.W.G. (= Geißler).

524) MZ - Nr. 46, 16.2.1922 - R.B. (= Braungart).

525) MNN - Nr. 70, 16.2.1922 - Hermann Sinsheimer.

526) s. Gründgens' Vortrag über 'Regie' (1937 gehalten) in: Gründgens, G.: Wirklichkeit des Theaters. - suhrkamp 1963 - S. 24 ff.

527) DV - 10.9.1926 (Interview).

528) Hans Merck zitierte als Lieblingsausspruch der Körner in kritischen Momenten: "Kinder, macht euch nicht meschugge! Klappt's nicht zum erstenmal, dann klappt's zum siebtenmal!" (In: Nürnberger Zeitung v. 16.12.1960.)
s. auch Karla Holms "Erinnerungen an Hermine Körner" (in: Wiesbadener Echo v. 30.12.1960) und Heinz Rühmanns Erinnerungen (Vorabdruck in der "Welt am Sonntag", März 1969).

529) s. Riess, C.: G. Gründgens. - S. 197 und
"Lucie Mannheim erinnert sich an Jürgen Fehling" (in: Th - 1968, H. 8 - S. 14 ff.).

530) Gespräch mit Verhoeven, München 1967.

531) Adolf Wohlbrück bekannte (in einem Telefongespräch, Berlin 1966), er habe durch die Probenarbeit unter Hermine Körner "unendlich mehr gelernt als während meiner Ausbildungszeit und auch später im Zusammenwirken mit bekannten Regisseuren".
Ähnliche Angaben machten Karla Holm ("Ich habe viel von ihr ge-

lernt; besonders die bewegungsmäßige Auflösung langer Monologe", in: Wiesbadener Echo v. 30.12.60), Edith Robbers, Charlotte Friedrich, Anneliese Würtz und Heinz Rühmann (Brief, München - Dez. 1968).

532) Fischer-Gespräch.

533) Im Gegensatz zur Spielvorlage hatten Antonio und seine Freunde keine Gondel-Auftritte, die Prinzen erschienen in Belmont ohne großes Gefolge (vgl. Regiebuchbeschreibung der glanzvoll-spektakulären Auftrittszeremonie in Reinhardts Einstudierung von 1905, in: Braulich: Max Reinhardt - S. 86 f.), nur zwei Pagen assistierten Porzia bei der Kästchenwahl (während bei Schmidt mehrere Hofleute und kleine Mohren vorgesehen waren).

534) Regiebuch S. 28.

535) Nach den Kritiken zur Münchener Inszenierung von 1920 zu schließen, stimmte diese in den wesentlichen Punkten der Konzeption mit der späteren Dresdener Aufführung überein. Vor allem spielte Hermine Körner auch in München die Textversion von Schmidt.

536) SS - 28.11.1927 - M.A. (vgl. Regiebuch S. 73).

537) Regiebuch S. 35 und S. 48.

538) "Fast wie ein Kind" hat er in seiner Freude über die vermeintliche Gunst des 'weisen, jungen Richters' zu erscheinen. "Liebevoll streichelt" er seinen Schuldschein. Den Textbuchvermerk ''stürzt sich mit gezücktem Messer in rasender Wut auf Antonio'' strich die Spielleitung durch. (Regiebuch S. 69 f.)

539) MNN - 20.2.1920 - E.

540) Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. - München 1959 - S. 379: Kortner schildert, wie er seinen Shylock am Berliner Staatstheater entgegen Fehlings Regieintention "schonungslos und konzessionslos" - als Enthüller des "unchristlichen Hasses" - zeigte.

541) MNN - 20.2.1920 - E.

542) MAA - 19.2.1920 - G.J.W.

543) SS - 28.11.1927 - M.A.

544) MAA - Nr. 23, 19.1.1920 - Wolf.

545) Scharrer-Santen (AZ - 5.9.20) zur Aufführung der "Kameliendame":

"Was neben der Körner stand, hatte weite Distanz. Der Armand des Herrn Wohlbrück zeigte sympathische äußere und innere Qualität, aber erst in der Entwicklung. Dies gab Marguerite Gautiers Ausstrahlung nicht genügend Resonanz und verschob das Bild einseitig."

Max Adler (SS - 24.3.26) meinte zu "Fräulein Julie":

"Diesmal waren die Figuren der Tragödie nicht ganz richtig gegeneinander abgewogen. (...) Hier ist das Fräulein Julie in j e d e m Sinne die Führende, nicht nur in der Liebesverlockung, der Kammerdiener Jean dagegen ein bescheidener, den Verführungen der exzentrischen Herrin unterlegener junger Mann (unterlegen war selbstverständlich Herr Nürnberger auch der Spielkunst der Körner), dem man weder das hemmungslose, berechnende Strebertum des Paria noch die Dämonie seiner mörderischen Brutalität glaubt."

546) Regiebuch "Herodes und Mariamne" - S. 101 u. S. 114.

547) ebd. S. 173 f.

548) ebd. S. 160.

549) ebd. S. 197.

550) MAA - Nr. 23, 19.1.1920 - Wolf.

551) Dies bestätigte Paul Lewitt (Gespräch in Ost-Berlin), der bei jenem Gastspiel der Körner in einer kleineren Rolle mitwirkte.

552) SS - 6.3.1920 - W. Dgs.

553) DA - 29.6.1922 - E.B.

554) Für die Spielzeit 1951/52 war eine Einstudierung von "Herodes und Mariamne" am Hamburger "Deutschen Schauspielhaus" vorgesehen. Aus nicht mehr feststellbaren Gründen kam es nicht zur Ausführung dieses Planes (die Körner inszenierte dann "Maria Stuart"). Das Regiebuch zu diesem Projekt hatte Hermine Körner bereits ausgearbeitet und es fast zu einer Kopie des Buches zur Münchener Einstudierung von 1920 werden lassen. Nur die Rolle der Mariamne wurde nunmehr - wohl weil sie selber nicht mehr die Darstellerin sein konnte - etwas ausführlicher kommentiert. (Buch im Besitz von M. Braun.)

555) MNN - Nr. 24, 19.1.1920 - E.

556) Gruenter, Rainer: Hebbel - Herodes und Mariamne. In:

Das deutsche Drama - Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, hrsg. von Benno von Wiese. - Düsseldorf 1960, Bd. 2 - S. 138.

557) s. Parallelsituationen in II,5 u. IV,3 (Mariamne hat soeben durch Joseph - 2. Akt - bzw. Soemus - 4. Akt - Herodes' Mordbefehl erfahren:
Das Regiebuch (S. 83 u. S. 130) verlangt jeweils eine "große Pause", während der Mariamne "völlig erstarrt" zu wirken hat.

558) NMT - 20.1.1920 - J. Dachs.

559) DA - 6.3.1920 - F.K.

560) Die Aufführung zeichnete sich durch eine für die Zusammensetzung des Schauspielerpersonals am "Schauspielhaus" beispielhafte Verschiedenartigkeit der Stilrichtungen aus. Die Kritiker Esswein (MP - 19.1.1920) und Moreck (AZ - 23.1.1920) gestanden jedoch Hermine Körner zu, es sei das wesentliche Verdienst ihrer Regieführung, vor allem in sprechtechnischer Hinsicht jede stilistische Diskrepanz vermieden zu haben.

561) J. Dachs (NMT - 20.1.1920) fand, das Bühnenbild in seiner "gesuchten Primitivität" habe "nur eine sehr schwache Suggestion von der prunkenden Hofhaltung des Herodes" geboten und "durchaus nicht stimmungsfördernd" gewirkt, wohingegen L. Seyfried (BC - 19.1. 1920) gerade diesen Mangel an szenischer Opulenz lobte, da so "das gesprochene Wort in wirksamster Weise" unterstützt worden sei.

562) So setzte sie sich 1955, als sie in Karlsruhe unter Paul Roses Regie die Fürstin Isabella in Schillers "Braut von Messina" spielte, in einem Gespräch mit den lokalen Theaterkritikern nachdrücklich für ein "geistig diszipliniertes" Pathos - das nichts mit dem "Hoftheater-Stil von gestern und vorgestern" gemeinsam habe, sondern ein "natürliches Sprachgefälle" bedeute - bei der Darstellung klassischer Stoffe ein. Sie äußerte sich ferner abfällig über eine ihrer Meinung nach unangemessen entpathetisierte, "allzu moderne" Einstudierung der "Braut von Messina", in der sie drei Jahre zuvor in Hamburg (Regie: G. Lippert) aufgetreten war.
(s. Badische Volkszeitung - Nr. 105 v. 7.5.1955 - und Badische Neueste Nachrichten - Nr. 106 v. 7.5.1955.)

563) s. hierzu vor allem die Artikel von:
Missenharter, H.: Die letzte Heroine. - In: Stuttgarter Nachrichten v. 31.5.1957; Berger, F.: Letzte Heroine. - In: Kölner Stadtanzeiger v. 18.3.1959; Groos, G.: Die letzte Tragödin. - In: Christ und Welt v. 22.12.1960; Drews, W.: Abschied von der letzten Heroine. - In: Münchner Merkur v. 16.12.1960; Luft, F.: Denkmal großer, alter

Tradition. - In: W v. 15.12.1960; Trouwborst, R.: Die Zeitlosigkeit der Schauspielkunst. - In: Darmstädter Echo v. 21.12.1960.

564) FAZ - Nr. 294, 16.12.1960 - Wolfgang Drews.

Fotoanhang

Abbildungsverzeichnis

S. 223 oben Salome in "Johannes" (Sudermann) - Wien 1902
unten Titelrolle in "Minna von Barnhelm" (Lessing) - Düsseldorf 1905

S. 224 oben Rebekka West in "Rosmersholm" (Ibsen) - Dresden 1914
unten Titelrolle in "Hedda Gabler" - Berlin 1916

S. 225 Elisabeth in "Maria Stuart" - Berlin 1915

S. 226 oben Lady Macbeth in "Macbeth" - Berlin 1916
unten Mariamne in "Herodes und Mariamne" - Dresden 1920

S. 227 oben Elisabeth in "Maria Stuart" - München 1931
unten Juliane Gihle in "Vom Teufel geholt" (Hamsun) - München 1932

S. 228 oben Kitty Warren in "Frau Warrens Gewerbe" (Shaw)
unten Zarin in "Der siebenjährige Krieg" (Rehberg) - Berlin 1938

S. 229 oben Claire in "Der Besuch der alten Dame" (Dürrenmatt)
unten Titelrolle in "Die Irre von Chaillot" (Giraudoux) (mit Martin Benrath als Pierre) - Düsseldorf 1956/57

S. 230 oben Titelrolle in "Die Irre von Chaillot" (Giraudoux) - Berlin 1950
unten Hekuba in "Die Troerinnen" (Euripides/Braun) - Köln 1959

S. 231 bis S. 233 Hekuba in "Die Troerinnen" (Euripides/Braun) - Köln 1959 (S. 231 oben mit Doris Schade als Andromache)

S. 234 Titelrolle in "Die Irre von Chaillot" (Giraudoux) - Berlin 1959

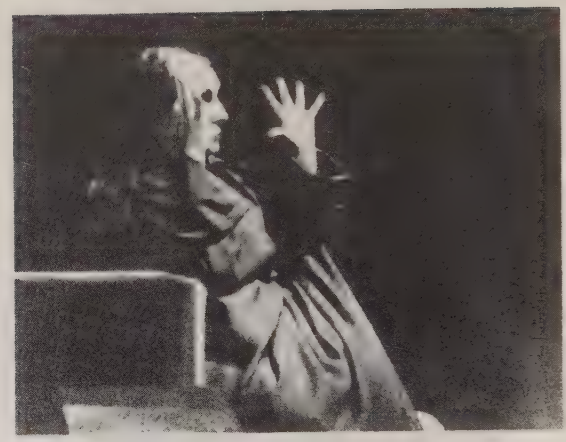
S. 235 aus dem Regiebuch zu Hermine Körners Inszenierung von "Maria Stuart" (Schiller) - Hamburg 1951

Bildnachweis:

Nationalbibliothek Wien (S. 223 oben), Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf (S. 223 unten), Archiv der Deutschen Staatsoper Berlin (S. 225 u. S. 228 unten), Theatersammlung Matthes, Berlin (S. 224 unten, S. 226 oben, S. 228 oben, S. 230 oben u. S. 234 oben), Theater-Museum München (S. 226 unten u. S. 227), E. Hess, Düsseldorf (S. 229) und W. Dönitz, Bensberg (S. 230 unten - S. 233).

Hermine Körner.
„Johannes."

MARIAMNE



Die mich zu Euren Füßen niederstürzen —
~~Um dieser fremden Zeugen willen, ehrt~~
~~In mir Euch selbst, entweihet~~, schändet nicht
Das Blut der Tudor, das in meinen Adern
Wie in den Euren fließt! O Gott im Himmel!
Steht nicht da, schroff und unzugänglich, wie
Die Felsenklippe, die der Strandende
Vergeblich ringend zu erfassen strebt.
Mein Alles hängt, mein Leben, mein Geschick
An meiner Worte, meiner Tränen Kraft:
Löst mir das Herz, daß ich das Eure rühre!
Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick,
Schließt sich das Herz mir schaudernd zu, ~~der Strom~~
~~Der Tränen stockt, und kaltes Grausen~~ fesselt
~~Die Flehenswort mir im Busen an~~.

Elisabeth *(kalt und streng)*.
Was habt Ihr mir zu sagen, Lady Stuart?
Ihr habt mich sprechen wollen. Ich vergesse
Die Königin, die schwer beleidigte,
Die fromme Pflicht der Schwester zu erfüllen,
Und meines Anblicks Trost gewähr' ich Euch.
Dem Trieb der Großmut folg' ich, setze mich
Gerechtem Tadel aus, daß ich so weit
Herunterstiege — denn Ihr wißt,
Daß Ihr mich habt ermorden lassen wollen.

Maria. Womit soll ich den Anfang machen, wie
Die Worte klüglich stellen, daß sie Euch
Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen!
O Gott, gib meiner Rede Kraft und nimm
Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!
Kann ich doch für mich selbst nicht sprechen, ohne
Schwer zu verklagen, und das will ich nicht. [Euch
— Ihr habt an mir gehandelt, wie nicht recht ist.
Denn ich bin eine Königin wie Ihr,
Und Ihr habt als Gefangne mich gehalten;
Ich kam zu Euch als eine Bittende,
Und Ihr, des Gastrechts heilige Gesetze,
Der Völker heilig Recht in mir verhöhnend,
Schloßt mich in Kerkermauern ein, die Freunde,
Die Diener werden grausam mir entrissen,
Unwürd'gem Mangel werd' ich preisgegeben,
Man stellt mich vor ein schimpfliches Gericht —

Literaturverzeichnis

Adler, Gusti: Max Reinhardt. Sein Leben. - Salzburg: Festungsverlag 1964

Alexander, Richard: Meine Streiche beim Theater. - Berlin (1922).

Aufricht, Ernst Josef: Erzähle, damit du dein Recht erweist. Aufzeichnungen eines Berliner Theaterdirektors. - Berlin/Frankfurt a.M.: Ullstein 1966.

Bab, Julius, und Willi Handl: Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien. - Berlin 1908.

Bab, Julius: Schauspieler und Schauspielkunst. - Berlin: Oesterheld & Co. 1926.

Bab, Julius: Kränze dem Mimen. Dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte moderner Schauspielkunst. - Emsdetten/Westf.: Lechte 1954.

Bahr, Hermann: Rezensionen. Wiener Theater 1901-1903. - Berlin: S. Fischer 1903.

Braulich, Heinrich: Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. - Berlin: Henschelverlag 1966.

Braun, Mattias: Die Troerinnen. Nach Euripides. - Frankfurt a.M.: S. Fischer 1959.

Braun, Mattias: Die Perser. Nach Aischylos. - Frankfurt a.M.: S. Fischer 1961. (= S. Fischer Schulausgaben Texte moderner Autoren)

Braun, Mattias: Die Schauspielerin Hermine Körner. Dokumente, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Mattias Braun. - Velber bei Hannover: Erhard Friedrich 1964. (= Reihe Theater heute 15)

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. - Berlin und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1960. (= Band 41 der Bibliothek Suhrkamp)

Brües, Otto: Louise Dumont. Umriss von Leben und Werk. - Emsdetten/Westf.: Lechte 1956.

Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. - Frankfurt a.M.: Insel-Verlag 1964. (= Insel-Bücherei Nr. 820)

Dietrich, Margret: Das moderne Drama. Strömungen-Gestalten-Motive. - Stuttgart: Alfred Kröner 1961. (= Kröners Taschenbuchausgabe Band 220)

Doublier, Gertrud, und Walter Zeleny: Hedwig Bleibtreu. Wesen und Welt einer großen Burgschauspielerin. - Wien: Donau-Verlag 1948.

Dumont, Louise: Vermächtnisse. Hrsg. von Gustav Lindemann. - Düsseldorf: A. Bagel 1932.

Fechter, Paul: Das Europäische Drama. Bd. 3: Vom Expressionismus zur Gegenwart. - Mannheim 1958.

Fehling, Jürgen: Die Magie des Theaters. Äußerungen und Aufzeichnungen, mit einem Essay von Siegfried Melchinger. - Velber bei Hannover: Friedrich 1965. (= Reihe Theater heute 17)

Feuchtwanger, Lion: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. München 1921-1923. Roman. - Berlin: Henschelverlag 1948.

Fleischmann, Benno: Max Reinhardt. Die Wiedererweckung des Barocktheaters. - Wien: Neff 1948.

Fontane, Theodor: Causerien über Theater. Drei Bände. Unter Mitwirkung von Kurt Schreinert hrsg. von Edgar Gross. - München: Nymphenburger Verlagshandlung 1964.

Gerstner, Anna: Adam Müller-Guttenbrunns Bemühungen als Theaterdirektor. - Wien, Phil. Diss. 1946. (Masch. vervielf.)

Giraudoux, Jean: Die Irre von Chaillot (La Folle de Chaillot). Schauspiel in zwei Akten. Deutsch von W.M. Treichlinger. - Frankfurt a.M.: S. Fischer 1959. (= Fischer Bücherei Band 258)

Granach, Alexander: Da geht ein Mensch. Autobiographischer Roman. - Berlin-Grunewald: Non Stop-Bücherei (o.J.)

Gregor, Joseph: Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts. Große Regisseure der modernen Bühne. - Wien 1958.

Grossmann, Manfred: Max Reinhardt - Regiebuch und Kritik. Vier Bände. - Wien, Phil. Diss. 1966. (Masch. vervielf.)

Gründgens, Gustaf: Wirklichkeit des Theaters. - Suhrkamp 1963. (= edition suhrkamp 46)

Hagen, Rainer: Das politische Theater in Deutschland zwischen 1918 und 1933. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters und des deutschen Schauspiels. - München, Phil. Diss. 1958. (Masch.)

Handl, Joseph: Schauspieler des Burgtheaters. - Wien/Frankfurt a.M.: Humboldt-Verlag 1955.

Herald, Heinz: Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. - Berlin: Lehmann 1915.

Herald, Heinz: Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes. - Hamburg: Rowohlt 1953.

Heydecker-Langer, Olga: Lebensreise im Komödiantenwagen. Erinnerungen einer Schauspielerin. - München: Müller 1928.

Hilpert, Heinz: Liebe zum Theater. - Stuttgart: Battenberg 1963.

Hirschmann, Lothar: Das Berliner Residenztheater und das Neue Theater unter der Leitung von Siegmund Lautenburg. - Berlin, F.U., Phil. Diss. 1960.

Ihering, Herbert: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. - Heidelberg: Hüthig & Co. 1942.

Ihering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Drei Bände. - Berlin: Aufbau-Verlag 1958/1959/1961.

Ihering, Herbert: Begegnungen mit Zeit und Menschen. - Bremen: Schünemann 1965.

Jacobs, Monty (Hrsg.): Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Gesammelt von Monty Jacobs. Im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste neu herausgegeben und bearbeitet von Eva Stahl. - Berlin: Henschelverlag 1954.

Jacobsohn, Siegfried: Max Reinhardt. - Berlin: Reiss 1921.

Jacobsohn, Siegfried: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. Herausgegeben von Walther Karsch unter Mitarbeit von Gerhart Göhler. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965. (= RP 42)

Karsch, Walther: Wort und Spiel. Aus der Chronik eines Theaterkritikers 1945-1962. - Berlin: Argon Verlag 1962.

Keller, Ingeborg-Ursula: Sophie Schröder. Repräsentantin des Hamburg-Weimarer Stils in der deutschen Schauspielkunst. Nachgewiesen aus der Publizistik der Zeit. - Berlin, F.U., Phil. Diss. 1960.

Kerr, Alfred: Die Welt im Drama. Herausgegeben von Gerhard F. Hering. 2. Aufl. - Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1964.

Kienzl, Hermann: Die Bühne - ein Echo der Zeit. - Berlin 1907.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Band VII: Realismus. - Salzburg: O. Müller 1965.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Band VIII: Naturalismus und Impressionismus. I. Teil: Deutschland, Österreich, Schweiz.- Salzburg: O. Müller 1968.

Knudsen, Hans: Deutsche Theatergeschichte. - Stuttgart: Alfred Kröner 1959. (= Kröners Taschenbuchausgabe Band 270)

Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. - München: Kindler 1959.

Kott, Jan: Shakespeare heute. - München/Wien: Albert Langen - Georg Müller 1964. (= Langen-Müller Paperbacks)

Krauss, Werner: Das Schauspiel meines Lebens einem Freund erzählt. Hrsg. von Hans Weigel. - Stuttgart: Henry Göverts 1958.

Kummer, Friedrich: Dresden und seine Theaterwelt. - Dresden 1938.

Linke, Manfred: Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus. - Düsseldorf: M. Triltsch 1969. (vorher Phil. Diss. F.U. Berlin 1967)

Loup, Kurt: Schönheit und Freiheit. Friedrich Schiller und das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. - Düsseldorf: Stern-Verlag 1959.

Luft, Friedrich: Berliner Theater 1945-1961. Hrsg. von Henning Rischbieter. - Hannover: E. Friedrich 1961.

Mander, Gertrud: Jean Giraudoux. - Velber bei Hannover 1969. (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 36)

Melchinger, Siegfried: Drama zwischen Shaw und Brecht. Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schauspiel. 5. Auflage. - Bremen: Schünemann 1963.

Möller, Kai: Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. - Hamburg: Rowohlt 1954.

Mühr, Alfred: Rund um den Gendarmenmarkt. Von Iffland bis Gründgens. Zweihundert Jahre musisches Berlin. - Oldenburg und Hamburg: Gerhard Stalling 1965.

Müllenmeister, Horst: Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils. - Köln, Phil. Diss. 1956. (Masch.)

Müller-Guttenbrunn, Adam: Erinnerungen eines Theaterdirektors. - Leipzig 1924.

Nebelthau, Otto: Die Schauspielerin. Roman. - Hamburg: Deutsche Hausbücherei 1939.

Petersen, Julius: Schiller und die Bühne. - Berlin 1904. (= Palaestra 32)

Polgar, Alfred: Ja und Nein. Darstellungen von Darstellungen. Hrsg. von Wolfgang Drews. - Hamburg: Rowohlt 1956.

Reichel, Hans-Günther: Das Königliche Schauspielhaus unter Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1903-1918). - Berlin, F.U., Phil. Diss. 1962.

Reinhardt, Max: Max Reinhardt. Regiebuch zu Macbeth. Herausgegeben von Manfred Grossmann. - Basel, Hamburg, Wien: Basilius Presse 1966. (= Theater unserer Zeit Band 8)

Richter, Helene: Schauspieler-Charakteristiken. - Hamburg u. Leipzig: L. Voß 1914.

Richter-Haaser, Inge: Die Schauspielkunst Albert Bassermanns dargestellt an seinen Rollenbüchern. (= Theater und Drama, Bd. 27). - Berlin: Colloquium Verlag 1964. (vorher Phil. Diss. F.U. Berlin 1963)

Riess, Curt: Gustaf Gründgens - eine Biographie. - Hamburg: Hoffmann & Campe 1965.

Rühle, Günther: Theater für die Republik. 1917-1933 im Spiegel der Kritik.- Frankfurt a.M.: S. Fischer 1967.

Ruppel, Karl Heinz: Großes Berliner Theater. Gründgens, Fehling, Müthel, Hilpert, Engel. - Velber bei Hannover: E. Friedrich 1962.

Schulze Vellinghausen, Albert: Theaterkritik 1952-60. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Henning Rischbieter. - Hannover: E. Friedrich 1961.

Schulze Vellinghausen, Albert: Maria Wimmer. - Hannover: E. Friedrich 1962. (= Reihe Theater heute 3)

Schumacher, Erich: Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne. (= Die Schaubühne, Bd. 22). - Emsdetten/Westf. 1938. (vorher Phil. Diss. Köln 1935)

Sinsheimer, Hermann: Gelebt im Paradies. Erinnerungen und Begegnungen. - München: Pflaum 1953.

Sokel, Walter: Der literarische Expressionismus. - München 1960.

Sørensen, H.: Le Théâtre de Giraudoux. - Paris 1950.

Stahl, Ernst Leopold: Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandlung seines Werkes in dreiundeinhalb Jahrhunderten. - Stuttgart: W. Kohlhammer 1947.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 4. Auflage. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967. (= edition suhrkamp 27)

Vortisch, Karla-Ludwiga: Horst Caspar (1913-1952) - Ein Schauspieler im Wandel einer Epoche. (= Theater und Drama, Bd. 30). - Berlin: Colloquium Verlag 1966. (vorher Phil. Diss. F.U. Berlin 1965)

Weinschenk, Harry E. (Hrsg.): Schauspieler erzählen. - Berlin 1941.

Weno, Joachim: Der Theaterstil des Naturalismus. - Berlin, F.U., Phil. Diss. 1951. (Masch.)

Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. - Hamburg: Hoffmann & Campe 1951.

Winterstein, Eduard von: Mein Leben und meine Zeit. - Berlin 1963.

Zuckmayer, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft.- Frankfurt a.M.: S. Fischer 1966.

Verzeichnis der wichtigsten in Periodika erschienenen Artikel (Hermine Körner betreffend):

a) Selbstdarstellungen, Interviews:

Gespräch mit Hermine Körner. - In: MP - 1922 (s. Anm. 132).

Gespräch mit Hermine Körner. Über Bruckners "Elisabeth von England".- In: TZ - Nr. 63, 16.3.1932 -

Erinnerung an Dietrich Eckart - Staatsschauspielerin Hermine Körner erzählt. - In: Rheinische Landeszeitung (= Düsseldorfer Stadtanzeiger) - Nr. 80, 22.3.1938 -

Hermine Körner - Ein Künstlerporträt. - In: Der Rundfunk - Nr. 7, 1946 -

Die große Körner. - In: Sie - Nr. 7, 12.2.1950 -

Eine Neuberin unserer Zeit. Besuch bei Hermine Körner in Hamburg, nicht in Chaillot. - In: Welt am Sonntag. Hamburg - Mai 1950 - Ernst V. D. Decken

Die letzte große Tragödin unserer Zeit. - In: Depesche. Berlin - 6.1.1951 -

Aus der Fülle eines reichen Lebens. - In: Weser-Kurier. Bremen - 24.3. 1951 - Margot Bonarens.

Sie ist noch eine Vollblut-Komödiantin. Ein Gespräch mit der Schauspielerin Hermine Körner. - In: DZ - 21.4.1951 - G.B.

Die letzte große Komödiantin. - In: Hamburger Abendblatt - 19./20.4. 1952 - Eberhard von Wiese.

Hermine Körner. - In: NZ - 25.12.1954 -

Hermine Körner privat. Ein Plauderstündchen mit der großen Tragödin. - In: Badische Volkszeitung. Karlsruhe - Nr. 105, 7.5.1955 - rg.

Hermine Körner in Karlsruhe. - In: Badische Neueste Nachrichten. Karlsruhe - Nr. 106, 7.5.1955 - g.

'Alte Dame' mit jungem Herzen. Ein Probengespräch mit Hermine Körner. - In: Düsseldorfer Nachrichten - Nr. 210, 8.9.1956 - H.T.

Hermine Körner. - In: BM - 12.9.1959 - Ethel Schwirten.

Große Tragödin des Theaters. Gespräch mit Hermine Körner im Fernsehstudio. - In: Frankfurter Nachtausgabe - 16.12.1959 - H. P. Reiser.

b) Aufsätze, Einzeldarstellungen, Resümees:

F. Sch-n. (= Franz Schüren): Wiener Theater. - In: Deutsches Blatt Brünn - 18.1.1902.

Kummer, Friedrich: (Resümee des Körner-Gastspiels in Dresden). - In: DA - 10.1.1909 -

Epstein, Max: Der Fall Körner. - In: Sb - Nr. 45, 11.11.1915 -

Schöpf, O.F.: Hermine Körner verläßt München. Einige Randbemerkungen. - In: NMT - Nr. 12, 12.1.1925 -

Braun, Hanns: Hermine Körner zum Abschied. - In: MZ - Nr. 58/59, 28.2./1.3.1925 -

Sinsheimer, Hermann: Frau Hermine Koerner. Zu ihrem Abschied von München. - In: AZ - Nr. 86, 1.3.1925 -

Karsten, Erik: Abschied von Hermine Körner. - In: Das Welttheater - März 1925 -

o.S.: Körner - Alles gut, Hermine. - In: Der Spiegel. Hamburg - 18.5. 1950 - S. 33 f.

Kiaulehn, Walther: Hermine Körner - Schauspielerin schlechthin. Zu ihrem 70. Geburtstag. - In: NZ - 30.5.1952 -

o.S.: Zum Geburtstag. - In: DBJ 1954 - S. 66 f.

Zivier, Georg: Eine grandiose Charakterdarstellerin. Zum 75. Geburtstag Hermine Körners. - In: BM - 30.5.1957 -

Luft, Friedrich: Große Königin unserer Bühnen. Hermine Körner zum 75. Geburtstag. - In: W - 30.5.1957 -

Schwiefert, Fritz: Königliche Gestalten. Zum 75. Geburtstag von Hermine Körner. - In: Tsp - 30.5.1957 -

Missenharter, Hermann: Die letzte Heroine. Hermine Körners 75. Geburtstag. - In: Stuttgarter Nachrichten - 31.5.1957 -

Pfeiffer, Herbert: Kraftvolle Zähigkeit - gefestigte Spielenergie. Zum 75. Geburtstag Hermine Körners. - In: FAZ - Nr. 125, 31.5.1957 -

Trouwborst, Rolf: Energie, Weisheit und hohe Kunst. - In: Schwäbische Landeszeitung. Augsburg - 31.5.1957 -

Berger,Friedrich: Letzte Heroine. - In: Kölner Stadtanzeiger - 18.3.1959 -

Luft, Friedrich: Denkmal großer, alter Tradition. Die letzte bedeutende deutsche Tragödin, Hermine Körner, starb. - In: W - 15.12.1960 -

Ritter, Heinz: Die Königin Hermine. - In: Der Abend. Berlin - 15.12.1960 -

Karsch, Walther: Eine königliche Schauspielerin. - In: Tsp - 15.12.1960 -

Wiese, Eberhard von: Hermine Körner in Berlin gestorben. - In: Hamburger Abendzeitung - Nr. 293, 15.12.1960 -

Missenharter, Hermann: Die letzte Heroine. Zum Tode von Hermine Körner. - In: Stuttgarter Nachrichten - 16.12.1960 -

Braun, Hanns: Abschied von einer Königin der Bühne. - In: SZ - Nr. 301, 16.12.1960 -

Drews, Wolfgang: Königin im Bühnenreich. - In: FAZ - Nr. 294, 16.12. 1960 -

Nagel, Ivan: Wir waren eine große Zeit. Zum Tode von Hermine Körner. - In: DZ - 16.12.1960 -

Merck, Hans: "Ich sehe Sie schon an der Burg". Erinnerungen an die Schauspielerin Hermine Körner. - In: Nürnberger Zeitung - 16.12.1960 -

Wedekind, Tilly: Erinnerung an Hermine Körner. - In: SZ - 19.12.1960 -

Trouwborst, Rolf: Die Zeitlosigkeit der Schauspielkunst. Die Bedeutung der Schauspielerin Hermine Körner. - In: Darmstädter Echo - 21.12.1960 -

Groos, Georg: Die letzte Tragödin. - In: Christ und Welt. Stuttgart - 22.12.1960 -

Holm, Karla: Der Weg zur Bühne. Erinnerungen an Hermine Körner. - In: Wiesbadener Echo - 30.12.1960 -

Pinthus, Kurt: Deutschlands größte Tragödin starb. - Der Aufbau. New York - Ende Dezember 1960 -

Lebenslauf

Am 3. Februar 1938 wurde ich, Franz Michael Bilstein, in Leverkusen als Sohn des Kaufmanns Franz Bilstein und seiner Ehefrau Else, geb. Debus, geboren.

Nach Absolvierung der Grundschule besuchte ich bis zur Erlangung der Obersekundareife das Carl-Duisberg-Gymnasium in Leverkusen. Anschließend arbeitete ich zwei Jahre - zunächst als Volontär - bei einer Düsseldorfer Tageszeitung.
Im März 1961 bestand ich am neusprachlichen Staatlichen Görres-Gymnasium in Düsseldorf das externe Abitur, auf das ich mich im Selbststudium vorbereitet hatte.

Nachdem ich für ein Jahr an der Universität in Köln immatrikuliert war, wechselte ich im Sommersemester 1962 an die Freie Universität Berlin über und studierte in der Folgezeit Theaterwissenschaft, Germanistik und Publizistik.

Ich nahm teil an Vorlesungen und Seminaren vornehmlich folgender Professoren:

Prof. Dr. H. Knudsen, Prof. Dr. W. Baumgart, Prof. Dr. E. Catholy, Prof. Dr. F. Eberhard, Prof. Dr. W. Emrich, Prof. Dr. H.-E. Hass, Prof. Dr. E. Lämmert und Prof. Dr. K. Raeck.

B. Ladewig · Dissertationsdruck · 1 Berlin 12 · Pestalozzistr. 105 · Tel. 31 88 85